GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

ROCZNIK I.

Październik 1918 — Wrzesień 1919.

LWÓW
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT — AKADEMICKA 6.

TREŚĆ:

Rok I. Lwów, 1. Października 1918. Nr. 1.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	36·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	18·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	9·—	Marek	6·—

MUZYKA A NASZE SPOŁECZEŃSTWO.

I.

Od początku nowej epoki wyrastającej obecnie w dziejach świata, zatrwożeni o wszelkie mienie materjalne i duchowe, niweczone bezlitośnie przez wojnę, spoglądamy i na muzykę z nieustanną troską o warunki jej istnienia, i z niemilknącem pytaniem o przyszłość jej najbliższą. Nad posłannictwem tej sztuki w czasach miażdżących brutalnie cały dobytek kultury, zastanawiano się już niejednokrotnie, rozstrzygając pytanie tak samo rozmaicie jak i kwestję, jakie kształty nowe przybierze w przyszłości, i jakiemi pójdzie szlakami. Ale są to jedynie tematy do teoretycznych dyskusyj i do wysnuwania domysłów, którym rzeczywistość łatwo kłam zadać może. Aktualną zaś byłaby w pierwszym rzędzie sprawa zrekonstruowania warunków jej egzystencji przez zapełnianie wszelkich luk i wyłomów, a bardzo często i przez tworzenie budowli nowych w miejsce zupełnie zniszczonych, nadto zaś kwestja oddziaływania jej na zewnątrz. Słowem, nie tyle powinnoby nam iść obecnie o rozwiązywanie pewnych jakichś zagadnień estetycznych odnoszących się do samej sztuki, ile o pracę nad jej materjałem wykonawczym z jednej strony, a równocześnie z drugiej: o czuwanie nad społeczeństwem i jego stosunkiem do muzyki, stosunek ten bowiem przy dzisiejszych przewrotach wymaga niewątpliwie wielkiej troskliwości ze strony wszystkich, którzy jej losy mają w swem ręku.

Muzyka na szczęście, dzięki swej zupełnie odrębnej, specyficznej istocie, pod pewnym względem nie mogła być narażoną na podobnie wielkie i niepowetowane szkody, jakim częstokroć uledz musiały dzieła sztuki plastycznej. Zniszczenie cennego manuskryptu może być szkodą jedynie o tyle, o ile był unikatem, i to szkodą w znaczeniu muzealnem lub naukowem, a niekoniecznie bezpośrednio sztuce wyrządzoną. Niekiedy coprawda może bardzo boleśnie zranić serce społeczeństwa. Jeżeliby naprzykład okazało się prawdą, że wśród zniszczonego dobytku pewnej znanej i szanowanej rodziny w Królestwie, zginął bezpowrotnie, przechowywany w tym domu jak relikwia, manuskrypt młodzieńczych warjacyj Szopena nigdy dotąd niedrukowanych, to wielbiciele nieśmiertelnego wieszcza — a któż z ludzi kulturalnych nie zalicza się do nich? — mieliby powód do żałoby: tak serdecznie jesteśmy przywiązani do każdej nutki po Nim pozostałej! Okoliczność, że warjacje te jako utwór niedojrzały nie miały być nigdy wcielone do

żywej literatury muzycznej, nie umniejszyłaby tego żalu.

Ale szkody wyrządzone muzyce przez wojnę i zmianę stosunków nią wywołanych, leżą w czem innem.

W pierwszym rzędzie, cztery lata zmuszeni jesteśmy wykreślić z dziejów jej rozwoju. Wszystko, co w tym czasie zdołali dokonać ludzie dobrej woli, należy raczej do wysiłków, niż do pracy normalnej, obmyślanej i zdolnej do wydania plonu. I tu mimowolnie wyrywa się każdemu z piersi westchnienie: ileż to razy polska sztuka na takie przerwy, szkody i cofania się była narażona; a my tymczasem tak często nie chcemy tego uznać, czyniąc poprzednikom zarzuty, że nie byli dość gorliwi, czy też dość przystępni dla wpływów idącej naprzód kultury! Dopiero te cztery lata nauczyły nas, co znaczy katastrofa wojny, jak podcina życie do najdrobniejszych jego włókien i we wszystkich jego gałęziach. Padły jej ofiarą instytucje większe i mniejsze, stowarzyszenia i koła, zespoły i jednostki. Na pozór zdawałoby się, że najmniej ucierpiała muzyka w salach koncertowych i teatrach, w istocie jednak tak nie jest, gdyż dzisiejsze „powodzenie" przedsiębiorstw artystycznych leży bardzo często w niewybredności słuchaczy i ich gorączkowem pożądaniu rozrywki, o czem pomówimy później jeszcze, a nie tyle znowu w samym poziomie tych produkcyj.

Podobnie jak wszędzie, tak i w dziedzinie muzyki, ubytek „popisowych" dał się we znaki. Nie istnieją dziś chóry męskie zupełnie, chyba małe jakieś komplety; chóry zaś mieszane cierpią na urągającą wszelkim prawom zespołu dysproporcję głosów. W miastach uprzywilejowanych co do poboru, jak n. p. Wiedeń, można było widzieć na estradzie chór złożony z ośmdziesięciu czterech kobiet a szesnastu mężczyzn! Cóż dopiero mówić o polskich towarzystwach śpiewackich? Jedne zmiotła inwazja doszczętnie, inne dopiero dziś głowę podnoszą nieśmiało, licząc swych członków na palcach. Zorganizowanie chóru operowego napotyka na trudności wprost niepokonane, a bez nieustannego zwracania się do władz wojskowych, nie dałoby się ono tak samo pomyśleć jak i utworzenie orkiestry. Teatry nie znajdowały się nigdy chyba w położeniu równie kłopotliwem, chwilami poprostu bez wyjścia. Wystarczy przejrzeć ogłoszenia gazet muzycznych, ażeby nabrać pojęcia o zapotrzebowaniu dzisiejszych scen operowych, wołających o instrumentalistów zwłaszcza z zakresu „dętych" do zdobycia najtrudniejszych. O lukach w zarządzie czy administracji nie ma co wspominać, bo powodują one te same następstwa co w wszelkich zorganizowanych ciałach, podobnie ma się też rzecz z warunkami egzystencji, utrudnionymi drożyzną, niedostatkiem, lub zupełnym brakiem funduszów.

A dalej należy w rachubę wziąć i nastrój. Jaki może być bowiem nastrój artysty zagrożonego wiszącymi nad nim obowiązkami wojskowymi? Brak mu swobody, brak myśli, brak rozpędu w pracy. Słowo „reklamacja" nabrało w tym świecie znaczenie gorączki i drżenia, niepokoju i obawy...

Z kolei wypada przejść na drugą stronę: od tych co służą sztuce, do tych, co jej używają. Tu spotykamy dwa gatunki ludzi. Jedni, to dotknięci wojną, poszkodowani, przygnębieni i smutni. Ci, o ile w ogóle są do przyjmowania wrażeń artystycznych zdolni, mogą w sztuce szukać ukojenia, zrównoważenia, odetchnięcia. Drudzy, to znowu zadowoleni i uśmiechnięci, którzy użyciem sztuki pragną uświetnić swoje powodzenie, ukoronować świeżo zdobyte stanowiska, zabawić się rozrywką, może do bardzo jeszcze niedawna wcale im nieznaną. Ci drudzy stanowią znaczną większość obecnej publiczności zapełniającej operę i wszelkie sale, gdzie się muzykę słyszy.

Można się zapatrywać na ten nowy rodzaj publiczności jak kto chce, drwić sobie z jej ignorancji, lekceważyć jej filisterstwo i ubolewać nad brakiem kultury. Ale trzeba jedno przyznać, że ta nowa publiczność, a powiedzmy nawet społeczeństwo, nie jest czem innem jak skibą, odwaloną świeżo przez tego wielkiego ślepego oracza, któremu los na imię, a który dziś orze surowo i bezwzględnie cały świat, aby powołać do życia i słońca nowe cząstki stanowiące glebę, na którą ma rzucić zasiew dobroczynna ręka przyszłości.

Wśród tego zasiewu nowej kultury, na którą z upragnieniem czeka dziś cała znękana ludzkość, mają paść również i ziarna sztuki. Muzyka nie będzie tu ostatnią. Wciskająca się łatwo do ucha, serca i wyobraźni, będzie ona miękką swą dłonią wygładzać chropowatą powierzchnię tych nowych gustów i upodobań, rozjaśniać nowo do życia powołane umysły, rozbudzać śpiącą imaginację, może niezdolną jeszcze do pojmowania dzieł sztuki. Słowem

będzie podnosić poziom kultury tych nowych ludzi, w sposób jej właściwy, tajemniczy, niezbadany, a jednak tylokrotnie już w życiu społeczeństw stwierdzony, silny i niezawodny...

Jaka to jednak ma być ta muzyka, skąd mamy ją czerpać i jak ją podawać?...

St. Niewiadomski.

ROCZNICA STANISŁAWA MONIUSZKI.

Dnia 5. maja roku 1819 ujrzał światło dzienne nieśmiertelny twórca „Halki". W roku zatem następnym przypada setna rocznica jego urodzin, którą Polska obchodzić będzie uroczyście, podobnie jak przed siedmiu laty obchodziła takąż rocznicę Szopena.

Przy tego rodzaju okazjach niema powodu zbyt ściśle odmierzać różnicę wartości artystycznych, jeżeli mamy do czynienia z osobistościami pierwszorzędnemi. Popularność i umiłowanie wskazują ogółowi, co ma czynić, chcąc złożyć hołd Mistrzowi, rodzaj zaś twórczości pociąga za sobą odpowiednią formę obchodu. Moniuszko dał nam nowszą operę po Kurpińskim i Elsnerze. jest przeto obowiązkiem teatrów w pierwszym rzędzie uczcić kompozytora, który do dziś dnia nieustannie stanowi główną podstawę repertuaru polskiej opery. Ale bogate zasoby pieśni i utworów wokalnych wkładają ten sam obowiązek na świat spiewacki poza teatrem. Jeżeli tedy zorganizują się na nowo jakie chóry do roku przyszłego, to będą miały wdzięczne zadanie wystąpienia z utworami Moniuszki z tego zakresu, zadanie o tyle bardziej zajmujące, o ile wśród nich istnieje znaczna ilość rzeczy zupełnie u nas nietkniętych, albo też rzadko wykonywanych. Na muzykę kościelną znaną w ogóle mało, będzie to czas odpowiedni. Jeżeli więc teatry współzawodniczyć będą we wzorowem wykonaniu „Halki" „Strasznego dworu", „Parii", „Hrabiny", „Verbum nobile", „Flisa", oraz „Widm" i wreszcie kilku innych scenicznych mniejszych utworów, to towarzystwom śpiewackim zapomnieć nie wolno, że jest Litania Ostrobramska, są msze zwyczajne i msze żałobne, są kantaty Nijoła i Milda a nadewszystko Sonety krymskie, nie mówiąc o niezliczonej ilości pieśni na jeden głos i innych rzeczach drobniejszych.

Towarzystwo Moniuszkowskie w Warszawie przyjdzie niezawodnie z pomocą dobrym zamiarom polskiego świata muzycznego wszystkich dzielnic, oby tylko losy pozwoliły bez przeszkód połączyć się nam przy pracy przygotowawczej ku uczczeniu jubileuszu wielkiego Pieśniarza!

MAKS REGER I CLAUDE DEBUSSY.

(Dwie kultury muzyczne.)

Trudno napozór o większe kontrasty aniżeli Reger i Debussy. Poza tym jednym faktem, że obydwaj umarli w czasie obecnej wojny, niema żadnego innego motywu zewnętrznego, dla którego zestawia się te dwie tak różnorodne indywidualności. Zdawałoby się, że niema żadnego łącznika między ich twórczością, że muzyka ich dzieli taka przepaść, jaka dzieli w ogóle kulturę romańską od germańskiej. Wszelako to tylko pozory: obok zasadniczych przeciwieństw są jednak i niewątpliwe analogie. Rozpatrzmy i jedne i drugie.

A więc najpierw przeciwieństwa. Te narzucają się same: Reger jako rasowy Niemiec, spadkobierca tradycji organistów niemieckich, godny następca Brahmsa, Debussy zaś jako wróg refleksyjnej muzyki niemieckiej, pionier muzyki narodowej francuskiej, wyzwolonej z więzów Wagnerowskiego wpływu; Reger jako wyznawca klasycznych form, przetworzonych na sposób barokowy, Debussy ultraromantyk, szukający nowych form, przeczulony impressjonista, odkrywca nowych barw muzycznych.

Twórczość ich wyrosła na tle odrębnych założeń: muzyka J. S. Bacha, „ostatni" Beethoven, Brahms — oto ideał Regera. W muzyce organowej, w kompozycjach wokalno-religijnych idzie on torami Bacha, a nawet sięga do tradycji staro-niemieckich mistrzów i jeszcze dalej wstecz do epoki muzyki niderlandzkiej (Dufay, Binchois); zwłaszcza w choralnych kompozycjach spotyka się archaiczne kadencje, zamknięte toniką bez tercji lub zamiast nuty charakterystycznej występuje subtercja, zmierzająca wprost do toniki.

Pozornie operuje Reger formami dawnej muzyki; a więc *suita, fuga, sonata, passacaglia, ciaconna i warjacje;* w rzeczywistości zachowuje z nich tylko nazwę lub co najwyżej jakiś szczątek schematu, a pozatem przekształca

je tak zasadniczo, że powstaje z nich coś samodzielnego, istotnego, zespolonego bardzo luźnym związkiem z przeszłością. Jedynie *fuga*, z natury rzeczy najmniej nadająca się do przetworzenia, pozostaje pod silnym wpływem tradycji; trudno bowiem sprowadzić tę formę po Bachu na nowe tory; jeśli kompozytor nowoczesny zdoła zbliżyć się tylko do ideału fugi Bachowskiej, to już temsamem stworzył wiele. A fuga jest właśnie charakterystyczną formą Regera; ona jest jego formą muzycznego myślenia; ona jest uczuciowym wyrazem jego muzyki. Każda niemal większa kompozycja Regera kończy się fugą. I to fugą monumentalną, spiętrzoną z dwóch lub więcej tematów, jakby z potężnych, granitowych bloków. Najzawilszy kontrapunkt, pełen imitacji i kanonów, jest dla Regera zabawką. Wirtuozostwo techniki pozwala mu na rozwiązywanie najzawilszych problemów kontrapunktycznych. Na wzór Bacha czyni Reger muzykę organową wykładnikiem techniki polifonicznej i oddala się od drogi, na którą skierowali muzykę organową Mendelssohn i Rheinberger w Niemczech; u nich główną rolę odgrywał pierwiastek melodyjny, Reger zaś nawiązuje raczej do kolorystyki organowej Liszta i swoim potężnym talentem kontrapunktycznym odradza muzykę organową w duchu Bacha. Nie da się jednak zaprzeczyć, że monumentalizm formy, właściwy organowej muzyce Regera, posługuje się zbyt skomplikowanymi środkami, które styl jego czynią niejednokrotnie massywnym i barokowo-przeładowanym.

Tak jest we fantazjach organowych, tak w potężnych warjacjach fortepianowych, których struktura różni się zasadniczo od warjacji Beethovena lub Brahmsa; oni stworzyli klasyczny typ warjacji charakterystycznej, Reger operuje głównie warjacją figuratywną, nie przekształca motywów tematu, lecz raczej oplata je zwojami kontrapunktycznych pomysłów lub bierze zaledwo okruchy tematu i z nich czerpie pobudki do snucia nowych kombinacji melodyjnych i rytmicznych, niejednokrotnie bardzo odległych od pierwotnego, zarodkowego motywu lub zacierających zupełnie kontury głównego tematu. Stądto poszedł ów często powtarzający się zarzut, że Reger to natura refleksyjna, odpychająca wyrafinowaniem kombinacyjnego zmysłu.

Pod tym względem stanowi Debussy krańcowy kontrast Regera. Nie przeładowanie kontrapunktyczne, lecz właśnie homofoniczna prostota, powiewna lekkość — oto cechy Debussyego. Muzyka jego fascynuje siłą fantazyi, olśniewa kolorytem — to druga jej cecha. Reger, przejąwszy formy muzyki „absolutnej" stanął w opozycyi do muzyki „programowej", która w twórczości Ryszarda Straussa doszła do rozkwitu. Debussy jest „programowcem", ale nie w naiwnem znaczeniu tego kierunku, lecz muzykiem-malarzem, który dźwiękiem chwyta nastrój i w miniaturach fortepianowych i orkiestralnych stwarza typy muzycznego *impressyonizmu*. Toteż głównym środkiem Debussyego jest barwa czy to harmoniczna czy instrumentalna, podczas gdy u Regera barwa cofa się przed linią, jako zasadniczym pierwiastkiem plastycznej polifonii. Stąd u Regera mimo skomplikowania jasność i wyrazistość konturów, u Debussyego zaś rozpływa się wszystko w barwną plamę.

Harmonia obydwóch jest zasadniczo różna: U Regera modulacyjnie niespokojna, chromatyką i enharmonią przesycona, oparta (w myśl zasad Riemanna) na nieustannych przemianach funkcyi harmonicznych, pełna opóźnień i wyprzedzeń. Debbussy stwarza nowe barwy harmoniczne przez użycie charakterystycznej skali bezpółtonowej, pentatoniki, z której kombinuje nietylko trójdźwięki zwiększone, lecz nowe akordy septymowe, nonowe i jego dyssonas nie jest zgrzytem, lecz delikatną wibracją dźwięku i subtelną kolorystyką.

W instrumentacyi występuje ta sama różnica. Orkiestra Regera wykazuje silny wpływ stylu organowego; stąd instrumentacya massywna, ciężka, podczas gdy instrumentacya Debussy'ego jest filigranowa i barwna, wyłącznie tylko celom kolorostycznym służąca.

Reger i Debussy reprezentowali do niedawna najbardziej radykalny odłam nowoczesnej muzyki; obydwaj wywierali wpływ decydujący; wszelako wpływ Debussy'ego sięgnął dalej, aniżeli wpływ Regera; a co więcej sam Reger tak krańcowo różny od Debussy'ego dostał się w kręgi jego wpływu. Ostatnie kompozycje Regera, począwszy od wielkiego poematu na chór i orkiestrę *„Die Nonnen"* op. 112, mają zupełnie inną fizyognomię, aniżeli kompozycje dawniejsze. Reger, wyłączny niemal polifonista, imponujący monumentalizmem form, przekształca się tutaj zasadniczo: *nastrój* wkracza na pierwszy plan; technika, forma są tylko drugorzędnym momentem i środkiem wyrazu. Mistyczny „parsifalowski" nastrój, impressyjna

muzyka, działająca wyłącznie na nerwy, koloryt dźwięku — oto zasadnicze pierwiastki tej nowej fazy w twórczości Regera. Że ten zwrot dokonał się pod wpływem Debussy'ego, to rzecz niewątpliwa, jakkolwiek na technikę jego barwy orkiestralnej wpłynął również i Bruckner. Regerowska *„Suita romantyczna"* op. 125 (według poematu Eichendorffa) jest już typową kompozycją impressyjną w stylu Debussy'ego, zaś bardziej jeszcze zbliżają Regera do Debussy'ego *„cztery poematy muzyczne"* według Böcklina op. 128, gdzie poeta romantyk bierze górę nad polifonistą-technikiem, za jakiego tylko uważać się zwykło Regera. *Dr. Józef Reiss.*

WOJNA A LEKCJE MUZYKI.

Ze wszystkich przejawów życia artystycznego najmniej może niekorzystnych, na zewnątrz widocznych zmian wykazuje nauczanie muzyki. — Pozory nawet pozwalałyby przypuszczać pewne polepszenie warunków przez wzrost ilości uczących się z jednej, a przez ubytek sił nauczycielskich z drugiej strony, tudzież przez pewną zwyżkę cen lekcji.

Ilościowo przybyło lekcji istotnie dużo. — Brak uczniów odczuwają tylko nauczyciele instrumentów wyłącznie orkiestralnych t. j. dętych, perkussyjnych, kontrabasu i t. p., bo lekcje te brała przeważnie młodzież męska, bliska wieku poborowego, która teraz służy w wojsku. Szkoły śpiewu, gry na fortepianie i skrzypcach wykazują bardzo dużą frekwencję, bo wobec zniszczenia wsi i miasteczek (mówię w tej chwili o Galicji, ale przypuszczam, że i w Królestwie stosunki układają się podobnie) młodzież ucząca się napłynęła do większych miast w znaczniejszej ilości, niż przed wojną, a zawierucha wojenna porwała wiele sił nauczycielskich, które trzeba zastąpić.

Oprócz dawnych przedwojennych uczniów i uczennic mamy zatem do czynienia ze świeżym dopływem z prowincji, tudzież z materjałem pozostałym po kolegach uchodźcach, lub wojskowych.

Toby była jasna strona omawianej sprawy. — Ale też na tem i koniec; wchodzimy w cień.

Materjał ten uczniowski, ilościowo znaczny, jakościowo stoi dużo niżej od przedwojennego. — Nasi własni, dawni uczniowie zmienili się w wielu wypadkach do niepoznania. Chorobliwie nerwowy niepokój, niemożność ćwiczenia wskutek braku instrumentu, lub opału w zimie, osłabienie z powodu złego odżywiania się, przerwy wywołane wypadkami w rodzinie, to basso ostinato, brzmiące przez ciąg całego roku szkolnego.

Siostrzyczka podchorążego, walczącego na froncie włoskim, odchorowuje każdą ofenzywę nad Soczą, czy Piawą z troski o brata, a każdy jego przyjazd na urlop — z radości. Ani jednym, ani drugim razem nie ma mowy o ćwiczeniu. — A czas bieży.

To samo naturalnie stosuje się i do uczniów, którzy napłynęli z prowincji; ci nadto bywają nieraz słabo przygotowani i cierpią więcej niż miejscowi z powodu niewygód mieszkaniowych, braku instrumentu i t. p.

Najlepszym środkiem do podniecenia pilności uczni, podsycenia wysiłku woli,ześrodkowania uwagi na studjum muzyki, byłoby urządzanie częstych poranków, czy popisów. To jednak nastręcza teraz większe trudności, niż przed wojną. Lokale szkół uszczuplone, sale publiczne drogie, reklama kosztowna. N a l e ż a ł o b y p o m y ś l e ć o w s p ó l n e j a k c j i s z k ó ł i n a u c z y c i e l i m u z y k i, k t ó r a b y u m o ż l i w i ł a p e r j o d y c z n e u r z ą d z a n i e s k ł a d a n y c h p o p i s ó w w s p ó l n e m i s i ł a m i i w s p ó l n y m k o s z t e m.

Kolosalną deprecjację waluty i idącą za nią w ślad zwyżkę cen odczuwa studjum muzyczne bardzo dotkliwie. — Instrumenta podrożały niesłychanie. Skrzypiec niżej kilkuset, fortepianu niżej kilku tysięcy koron nie dostanie; za pożyczenie lichego fortepianu żądają po 50, 60 i więcej koron miesięcznie. Temu trudno zaradzić. Praktykowano przed wojną nieraz, że nauczycielka fortepianu dawała swój instrument do dyspozycji uczennicom na te godziny kiedy sama była za domem. Teraz fortepian nabrał dla osoby zawodowo pracującej takiej wartości, że należałoby za takie użytkowanie go płacić bardzo dużo, żeby go zamortyzować i pokryć koszta utrzymania, nie mówiąc już o kwestji opału, mieszkania, służby, światła i t. p. i t. p. W poszczególnych wypadkach może dałoby się stworzyć między uczniami spółki do użytkowania fortepianu najętego, czy też stanowiącego własność jednego ze wspólników. Trzebaby wtedy bardzo ściśle przestrzegać podziału godzin, żeby wspólnicy sobie nawzajem nie przeszkadzali, ale kwestja lokalu, opału w zi-

mie, światła i t. p. będzie zawsze nastręczała poważne trudności, które tylko w wyjątkowych stosunkach nie dadzą się wspólnikom we znaki.

Dalszą kwestję stanowi cena nut, która dzięki polityce walutowej przy przeliczaniu z marek na korony i doliczaniu różnych „Kriegszuschlagów“ wzrasta w trójnasób. Gorzej jeszcze wygląda sprawa z nutami warszawskimi. Nakładcy tamtejsi doliczają do rubla ceny przedwojennej 50 kop. jako 50% dodatku wojennego, a stąd powstałą kwotę przeliczają na korony, licząc za 1 rubla 6 koron. Rachunek zatem prosty, że to, co kosztowało przed wojną Rs. 1, to kosztuje 9 koron, (mówię i piszę dziewięć) koron. W ten sposób szkoła kosztująca już drogo bo 3 rs. 50 kop. ma teraz kosztować 31 K 50 h.

Na drożyznę nut rada łatwiejsza, niż na drożyznę fortepianów; mianowicie z a k ł a d a n i e w s p ó l n y c h b i b l j o t e k d l a m a ł y c h g r o n u c z e n n i c. Należałoby zacząć od spisania wszystkich nut, które już są własnością danej grupy koleżanek, spis oddać nauczycielce, która przy pomocy wybranej bibljotekarki zorganizuje wzajemne wypożyczanie, lub wymianę nut. Jeżeli nauczycielka zechce swój program nauki zmodyfikować odpowiednio do materjału, którym rozporządza, potrzeba kupowania nowych nut zmaleje do połowy; a pożądanem byłoby, żeby z każdego kupionego zeszytu nowych nut przynajmniej 3 do 4 uczennic w ciągu roku korzystało, a stare nuty nie szły za marne grosze między antykwarzy, ale zasilały wspólną bibljotekę szkoły.

Pozostaje kwestja najważniejsza, kwestja wynagrodzenia za lekcje.

Podwyżka 50 procentowa, którą w ostatnich czasach i to nawet nie wszędzie i nie dość konsekwentnie przeprowadzono, jest śmiesznie małą wobec wzrostu wszystkich cen o 100, 500 i 1000 procent. Tu się odczuwa brak i konieczną p o t r z e b ę s i l n e j i w p ł y w o w e j o r g a n i z a c j i z a w o d o w e j, któraby się mogła zastanowić nad środkami i rozwinąć planową akcję celem, z jednej strony solidarnego związania wszystkich nauczycieli i nauczycielek muzyki w myśl dobrze zrozumianego własnego interesu, a z drugiej strony skutecznego wpływania na miarodajne czynniki, publiczność i prasę, aby trud tych wytrwałych, a skromnych pracowników według dzisiejszej miary oceniano. *St. Głowacki.*

Z OPERY.

Dnia 10. września rozpoczął się sezon operowy w Teatrze miejskim „Goplaną“ Żeleńskiego. Podobnie, jak przed każdą polską operą, nie brak było i przeciw temu dziełu uprzedzeń; wiara w jej powodzenie wzrastała dopiero podczas prób. Pierwsze przedstawienie a w wyższym jeszcze stopniu następne (było ich dotąd sześć), rozwiały wszelkie wątpliwości: rzecz się przyjęła, grano ją zawsze przy wysprzedanym teatrze. Widocznie więc publiczność nabrała upodobanie w pięknej, szlachetnej muzyce ilustrującej poetyczną fabułę z tragedji Słowackiego zaczerpniętą.

Krytyka przyjęła dzieło bardzo gorąco, nie szczędząc uznania twórcy, ani też skąpiąc w pochwałach kierownictwu i wykonawcom. I tak pisze prof. Neuhauser w „Gazecie lwowskiej“: „Ocena „Goplany“ da się w kilku słowach streścić: całkowity, na inteligentnych usiłowaniach i rzetelnej pracy oparty sukces. Nareszcie dochodzimy do muzycznego ładu, do precyzji, do „porządku“. Brzmienie chórów i orkiestry, ich pewność intonacyjna i rytmiczna już dziś zmieniły się nie do poznania, luki w orkiestrze dotąd rażące powoli się wypełniają, działalność jej wznosi do wyżyny artystycznej. Jestto wielką zasługą kapelmistrza p. Milana Zuny. Talent, energja i rutyna tego kapelmistrza dokonały zaiste cudów“. Niemniej pochlebnie pisze p. Zbierzchowski w „Gazecie wieczornej“: „Gdyby nestor żyjących kompozytorów polskich był obecnym na tej inauguracji sezonu operowego, miałby zaprawdę wiele do radości powodów. Wystawiono bowiem „Goplanę“ prześlicznie, z pietyzmem godnym diapazonu artystycznego dzieła, najwyższym nakładem pracy, trudu i kosztów, na jakie stać było teatr lwowski w ciężkich czasach wojennych, bez jednego chociażby skreślenia w partyturze, przy orkiestrze o sile 50 instrumentów, przy chórach wzmocnionych zespołem solistów, najlepszemi siłami, jakie były w danej chwili do rozporządzenia. Kompozytora na widowni wprawdzie nie było, lecz był za to ktoś inny, komu pierwszy ten tak nadzwyczajny spektakl operowy sprawić musiał piękną radość dokonanego dzieła. Człowiek ten to obecny kierownik lwowskiej opery prof. Niewiadomski. Syzyfowe były to prace, o których wiedzą najlepiej ci, co blisko stoją warsztatu teatralnego Batutę lwowskiej opery dzierży Milan Zuna,

dusza nawskroś artystyczna, szeroka, słowiańska, a przytem człowiek niezmordowanej pracy i sumienności". Ocena pracy reżysera p. Adama Okońskiego brzmi również jak najpochlebniej u wszystkich sprawozdawców. Scenerja i balet (p. Faliszewski) spotkały się z należytem uznaniem, a wykonawcy znachodzą w całej krytyce słowa żywej pochwały. W pierwszym rzędzie p. Kasprowiczowa (matka) za sceny oddane z wielką siłą dramatyczną, dalej p. Zacharska za widoczny postęp w grze i piękną interpretację wokalnej strony partji Balladyny, p. Marynowiczówna za wdzięczną i bardzo pięknym zaśpiewaną głosem Alinę, p. Bandrowska za Goplanę poetyczną jako postać, a w śpiewie zewszechmiar powodzenia pełną. Uznano wybitne usposobienie młodej tej śpiewaczki do partyj koloraturowych. Podobały się dalej p. Bogdanowiczówna i p. Green jako dwa chochliki, pochwalono też rycerskiego i młodzieńczego Kirkora w osobie p. Bedlewicza i wysoce charakterystycznego Grabca w p. Łowczyńskim i Kostryna (Okoński) pod względem aktorskim zwłaszcza doskonale odtworzonego. Muzykalność p. Lilli Zamorskiej, która po półtoradniowym przygotowaniu zastąpiła chorą p. Marynowiczównę, wywiązując się doskonale z tego zadania, wywołała również ogólny poklask.

Krytyka streszczona z głosów lwowskiej prasy wyszła z pod piór pp. Głowackiego, Łempickiego, (rs) i (kw.), oprócz wyżej przytoczonych. Osobny artykuł poświęcił „Goplanie" p. Edm. Walter, a interesujący feljeton w „Lemberger Zeitung" napisał o niej Dr. Ramler.

LIST Z WARSZAWY.

Dopiero z początkiem października t. j. z pierwszym koncertem Filharmonji zabrzmią pierwsze dźwięki symfoniczne bieżącego sezonu; na razie panuje wszechwładnie opera. Naturalnie, nie jest to opera w klasycznym stylu, ta planowo obmyślana, opatrzona jakimś indywidualnym wyrazem, dążąca do czegoś z konsekwencją, polska, włoska, czy wagnerowska — choćby charakter jej niemiał koniecznie objawiać się w skrajnej wyłączności tylko w przewadze lub w stylu. Nie, jest to opera przy całej świetności swojej, przeciętna, prowadzona nie tyle intencją jakąś dyrekcji artystyczną, ile postanowieniem zadowolenia publiczności; nie tyle ideą, jakąś, ile chęcią wydobycia jak największej ilości grosza, jakkolwiek grosza zupełnie uczciwie zarobionego. Damy jej — powiada się — trzech dobrych tenorów: Dygasa, Gruszczyńskiego i Dobosza, niech sobie teraz publiczność karki łamie przy kasie, i niech ich wysokie gaże opłaca! Rzecz prosta, że repertuar idzie za nimi: „Żydówka" i „Aida" za Dygasem; „Pajace" i „Cavaleria" za Gruszczyńskim i Doboszem.

Cudnie śpiewała Amelję w „Balu" p. Janina Korolewicz, Matylda Lewicka zaś czarowała słuchaczy niezrównanym dźwiękiem głosu w „Aidzie" i „Cavalerii". Niepospolita ta artystka, słodycz dzwonkową swego głosu umie obecnie jeszcze zabarwiać wyrazem, chwilami do takiej doprowadzonym siły, że uwierzyć poprostu trudno, iż zdobyć się na nią może sopran do niedawna, jak się zdawało czysto liryczny. Panie Mokrzycka, Zabiełło, Leska i inne, pp. Brzeziński, Narożny, Rechtleben, Ostrowski i Munclinger, występywali dotąd kilkakrotnie, pp. Wallek-Walewski i Hirszfeld dzierżyli batutę. Debiutowała jako Tatjana w „Oneginie" p. Kuncewiczówna znana u was we Lwowie z przed kilku laty młoda dramatyczna śpiewaczka. Zrobiła wrażenie jaknajlepsze. Zdrowy, doskonale ustawiony sopran, talent i niepospolita uroda, złożyły się na całość bardzo sympatyczną.

Zasada wystawiania oper efektownych, masywnych a przystępnych, zaznaczyła się odrazu u wstępu sezonu, jakto powyżej nadmieniliśmy. Na tem tle atoli pojawił się przecież na nowo „Eros i Psyche" Różyckiego, opera wprawdzie niemniej jak tamte okazała, ale polska, więc na punkcie popularności już nie w tym stopniu niezachwiana co inne. Dziełem tem złożyła dyrekcja coś na ołtarzu obowiązku dla twórczości polskiej. Śpiewają w niej panie Mokrzycka i Leska, pp. Dobosz, Brzeziński i Munclinger, a że jest wykonana wybornie i z przepychem wystawiona, przeto przypuszczać należy, iż zdoła i w dalszym ciągu sezonu niejeden wieczór wypełnić, i może nawet wartością artystyczną swoją stanąć w oczach publiczności na równi z sukcesami dwóch rywalizujących ze sobą tenorów pp. Dygasa i Gruszczyńskiego! Nadmieniamy to z pewną rezerwą, bo nasza Warszawa zawsze ta sama co dawniej...

Assad.

LIST Z WIEDNIA.

Najbujniejsza fantazja dyrektora urządzającego koncerty, nie wymarzyła sobie z pewnością popytu o salę tak gwałtownego jak w sezonie bieżącym. Książki zamówień Guttmana czy też Hellera w istnem oblężeniu, dostęp do nich nie mniej trudny jak do najpożądańszych środków żywności. Artyści stają w „ogonki", aby tylko zamówić salę, a już zwłaszcza „Musikverein"; nadzieje powodzenia, zdobycia sławy i grosza — ogromne. Czy wartość artystyczna tych wszystkich produkcyj stanie na wysokości gorączki występywania i wprost monstrualnej ich ilości?... O tem pouczy nas przyszłość.

Wiedeńska Polonia muzyczna w ubiegłym roku niezbyt liczna, powiększyła się o jedną osobistość niezwykłej miary. Jest nią p. Felicya Kaszowska słynna śpiewaczka operowa. Ma ona wystąpić kilkakrotnie w operze nadwornej, a nadto urządzić kilka koncertów, między nimi jeden poświęcony wyłącznie utworom polskim, przykład zaiste godny naśladowania. P. Kaszowska ma także zamiar rozwinąć działalność pedagogiczną. Na polu tem pracuje tu również, a od dłuższego już czasu, znakomity artysta i śpiewak koncertowy Dr. Theo Lierhammer. Wystąpiwszy w roku ubiegłym kilkakrotnie z wieczorami pieśni, Dr. Lierhammer zdobył sobie ogólne uznanie, jako nauczyciel cieszy się też powodzeniem niemniejszem: klientela jego i popularność rosną nieustannie. Jeszcze dawniej osiedlonym we Wiedniu pedagogiem wokalnym jest prof. Horbowski, o którego zasługach pisma polskie podawały corocznie sporo wiadomości.

O życiu i ruchu wśród naszych artystów tu osiedlonych, czy też do Wiednia przybywających, podawać będziemy starannie wszelkie interesujące szczegóły. Na razie jednak wszystko redukuje się do przygotowań, gdyż żywą działalność rozwinęły dotąd dopiero Opera nadworna (Hofoper) i Opera ludowa (Volksoper) - nie mówiąc oczywiście o operetkach, które nie spoczywają nawet w t. zw. martwym sezonie! Nie od rzeczy będzie tu nadmienić, że powstał jeszcze jeden (siódmy z rzędu) teatr operetkowy.

Opera nadworna waży się obecnie na krok do niedawna za bardzo śmiały uważany, występuje ze Straussowską „Salome"! Jest to już wpływ nowego kursu, przed dwoma bowiem laty, jaskrawy przedmiot Wildowskiego dramatu wydawał się dla konserwatywnej Hofopery za ryzykowny, najwyższa zaś władza wzbroniła wystawienia słynnej i na wszystkich scenach światowych ogranej opery. Obok „Salome" wystąpi wznowienie „Róży z ogrodu miłości" Pfitznera. W Hofoperze zapowiadają nowe życie, Baron Andrian intendent obu teatrów nadwornych objął jej ster, może więc mu się powiedzie przywrócić instytucji dawne stanowisko. Czas też najwyższy, aby teatr rozporządzający pierwszorzędnym personalem i niezrównaną orkiestrą, wzniósł się do wyżyn prawdziwie artystycznych i wrócił do niezapomnianych czasów Jahnów i Mahlerów.

Opera ludowa nie zapowiada się świetnie, jakkolwiek szereg ogłoszonych nowości na sezon bieżący przedstawia się okazale. Cały zastęp nowych imion prawie zupełnie dotąd nieznanych jak Versay, Marko Frank, Fryderyk Mayer, Niederberger, Stall, Chiari nie budzi zaufania. Wyróżnia się tu tylko d'Albert z ostatniem swem dziełem „Martwe oczy" („Die toten Augen") Stohr („Ilse") i Oskar Strauss jako kompozytor operowy (!) Dyrekcja Madera utraciła kredyt, którego zresztą wniosła ze sobą nie wiele, ją to obwinia głos publiczny o upadek teatru do niedawna jeszcze tak dobrze przez Reinera Simonsa prowadzonego. Personal złożony z sił pierwszorzędnych jak panie Dębicka i Löffler, lub pp. Fleischer, Manowarda, Bandler, kapelmistrz Stermich i inni, zasłużył zaiste na inną opiekę ze strony kierownictwa. Zobaczymy co przyszłość przyniesie, autor jednak „Białego orła" w opinji ogółu już prawdopodobnie nigdy się nie wzniesie.

Juliusz Wolfsohn.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZE ŚWIATA.

Towarzystwo muzyczne we Lwowie podobnie jak i towarzystwa śpiewackie rozpoczęły już swoją pracę. „Echo" na dyrygenta zaprosiło kapelmistrza opery p. Milana Zunę. Programu na sezon bieżący jak dotąd nie ogłoszono jeszcze.

Towarzystwo muzyczne w Krakowie połączyło się z dyrekcją koncertów krakowskich prowadzonych przez p. T. Trzcińskiego. Obie zaś te instytucje weszły w ścisły kontakt z biurem koncertowem M. Türka we Lwowie, czem ułatwiono znacznie pozyskanie całego szeregu

sił na sezon nadchodzący dla Lwowa i Krakowa. Kierunek dotychczasowy panować będzie i nadal: kultywuje się wyłącznie muzykę poważną, a w pierwszym rzędzie polską. Sezon rozpocznie się w październiku. Szczegółowy program ogłoszony będzie niebawem, a z nim razem abonament na szereg koncertów w cykl ujętych.

„Spiewak“, miesięcznik literacko-muzyczny, organ kół spiewackich i towarzystwa organistów w obrębie Rzeszy niemieckiej zaczyna w Poznaniu z dniem 1. października znowu wychodzić pod redakcyą K. T. Barwickiego.

„Przegląd muzyczny“ zaczyna w Warszawie również z dniem 1. października b. r. wychodzić. Redakcyę objął p. Roman Chojnacki.

Wiec muzyków - pedagogów. Przy licznym udziale interesowanych w sali teatru Małego w Warszawie odbył się wiec, zwołany w celu rozważenia spraw, związanych z nowo tworzącym się polskiem Stowarzyszeniem muzyków-pedagogów.

Po zagajeniu zebrania przez p. Michała Piotrowskiego i zaproszeniu na przewodniczącego p. Romana Statkowskiego, odczytany statut Stowarzyszenia zebranie przyjęło do wiadomości. Przedstawiono wnioski p. Wacławy Hertzówny co do uregulowania stosunku między pracodawcami a prywatnymi nauczycielami muzyki i zawierania umowy co do płacy miesięcznej; podwyższenia płacy najmniej o 50% w porównaniu z płacą w roku szkolnym 1917/1918, rozpoznawania przez zarząd Stowarzyszenia wszelkich zatargów między nauczycielstwem a pracodawcami. Dalej rozważono wniosek p. J. Zapolskiej, wymagający solidarnego wystąpienia zawodowych nauczycieli śpiewu w szkołach średnich o zrównanie ich z ogółem nauczycieli, tak co do warunków pracy jak norm wynagrodzeń; utworzenia specjalnych klas śpiewu szkolnego i metodyki dla nauczycieli przy istniejących szkołach muzycznych.

Wnioski powyższe zebranie przyjęło, z warunkiem przekazania ich przyszłemu zarządowi Stowarzyszenia. *(Kurj. warsz.)*

Nowa opera polska. Staraniem dr. Tadeusza Wierzbickiego, artysty operowego, oraz dwukrotnego kierownika opery warszawskiej, powstaje nowa opera polska, która rozpocznie wkrótce wycieczkę po większych miastach w Królestwie Polskiem. Artystyczne kierownictwo w nowej tej placówce kulturalnej objął dyr. Teodor Ryder, który przygotował chór, złożony z 24 osób.

Repertuar obejmuje opery: „Halka“, „Faust“, „Violetta“, „Żydówka“, „Trubadur“. Stały personal solistów tworzą: pp. Julja Mechówna, Mary Popiel-Święcka, Paulina Stokowska, Z. Kozłowska oraz pp.: M. Prawdzic, T. Sarna, W. Grąbczewski, T. Wierzbicki i J. Pogorzelski. Nadto zapowiedziane są jeszcze występy gościnne wybitnych artystów warszawskich. *(Kurj. warsz.)*

Nowy przybytek sztuki ma powstać w Salzburgu, rodzinnem mieście Mozarta. Obok arcydzieł tego nieśmiertelnego mistrza tonów, wykonywane i wystawiane tu być mają we wzorowej szacie wszystkie te dzieła, które „pod względem kunsztu i czystości stylu, wytrzymują porównanie z dziełami Mozarta“. Utworzeniem tego przybytku zajmuje się świeżo założone we Wiedniu i Salzburgu towarzystwo „Salzburger Festspielhausgemeinde“, rozporządzające na początek znacznym kapitałem i poważną ilością 400 członków.

OSOBISTE.

Karol Szymanowski przebywający od kilku lat w Rosji napisał w tym czasie koncert skrzypcowy z orkiestrą i symfoniczny poemat „La source enchantée“. Miejsce pobytu zmieniał niejednokrotnie, zbierając laury kompozytorskie w Piotrogrodzie i innych większych miastach. Ludomir Różycki zamieszkały od dłuższego już czasu w Berlinie, oddaje się wyłącznie komponowaniu. Opera jego „Eros i Psyche“ zdobywa sobie wszędzie powodzenie. W Warszawie grana była w ubiegłym sezonie szesnaście razy. Henryk Opieński bawi od lat czterech w Morges, gdzie oddaje się intenzywnej pracy. Wykończył właśnie operę liryczną opartą na przedmiocie zaczerpniętym ze świata śpiewackiego w stuleciu XVII.

Emil Młynarski znany zaszczytnie dyrygent symfoniczny przed wojną zajęty w Londynie był następnie pierwszym kapelmistrzem orkiestry symfonicznej w Moskwie, kilkakrotnie występował z koncertami poświęconymi muzyce polskiej. Adam Dołżycki dyrygent w Rosji wysoce ceniony, prowadził operę w Baku jakoteż orkiestrę symfoniczną w Kisłowotsku i Piatigorsku. Te obce nazwiska miast w głębokiej Rosji niechaj czytelnika nie mylą. Kultura muzyczna jest tam rozwinięta bardzo wysoko,

wyżej znacznie niż możemy sobie to wyobrazić a nieraz poprostu nieproporcjonalnie w stosunku do ogólnego stanu oświaty i cywilizacji. Grzegorz Fitelberg został zamianowany jeszcze w roku 1916 kapelmistrzem opery w Piotrogrodzie i tamże jako szef orkiestry symfonicznej dyrygował szeregiem polskich koncertów wykonując utwory Karłowicza, Szymanowskiego i Różyckiego.

Paweł Kochański skrzypek jak wiadomo pierwszorzędny, po wielkich sukcesach przedwojennych w Anglii i w Niemczech, osiadł także w Piotrogrodzie, gdzie mu ofiarowano miejsce profesora w Konserwatorjum. Z powodzeniem dawał się słyszeć tamże jako znakomity wykonawca utworów zarówno ogólnej jak i polskiej literatury skrzypcowej. Wacław Kochański osiadł w Kijowie, gdzie działa z powodzeniem jako pedagog (Instytut Tutkowskiego) i jako koncertant. Julian Pulikowski mieszka również w Kijowie, jest tamże profesorem konserwatorjum i urządza wieczory z własnym kwartetem smyczkowym. Robert Perutz koncertował w Charkowie, Ekaterynosławiu, Ekaterynodarze i Taganrogu, na Kaukazie i nad wybrzeżem Azowskiem, był też profesorem w szkole muzycznej (Dońskie Konserwatorjum) w Rostowie, skąd powrócił niedawno do Lwowa. Dezydery Danczowski wiolonczelista (niegdyś uczeń prof. Sladka w lwowskiem Konserwatorjum) jest obecnie nauczycielem Instytutu muzycznego w Taganrogu.

Polscy pianiści: Turczyński, Smitowicz, Frieman i Neuhaus, należący do najmłodszej generacji, koncertują z powodzeniem w Rosji. Miasta Kijów i Taganrog są głównem polem ich działania. Albert Tadlewski wystąpi niebawem z własnym koncertem w Wiedniu, Seweryn Eisenberger (krakowianin osiedlony w Berlinie) grać będzie w jednym z koncertów Tonkünstlerów we Wiedniu.

Jadwiga Lachowska mezosopranistka o niezwykłym głosie, talencie i temperamencie artystycznym, niegdyś uczenica lwowskiego konserwatorjum, a następnie śpiewaczka opery warszawskiej, podczas wojny bawiła przez dłuższy czas i koncertowała z powodzeniem podobnie jak i St. Szymanowska w Szwajcarji, poczem śpiewała w Monte-Carlo i w Barcelonie. Hiszpania stała się dla p. Lachowskiej areną wielkich tryumfów, zaangażowana bowiem do opery w Madrycie, nabyła młoda artystka bardzo szybko rozgłosu pierwszorzędnej śpiewaczki operowej. P. Helena Ruszkowska śpiewa obecnie z niepospolitem powodzeniem w Pradze. Dzienniki tamtejsze są pełne nader żywych pochwał dla artystki, ocena takich postaci scenicznych, jak Milada w „Daliborze“ lub Elżbieta w „Tannhauserze“ brzmi jak jeden hymn pochwalny. Znakomita artystka od dłuższego już szeregu lat spotyka się z tem samem gorącem przyjęciem w Pradze. Jadwiga Dębicka odbywszy w Zagrzebiu wraz z mężem swym P. Stermichem szereg gościnnych występów, pełnych świetnego powodzenia, powróciła na swe dawne stanowisko w Wiedeńskiej Volksoperze. Stefa Rodanne (Decykiewiczówna) mezosopranistka, po trzech gościnnych występach w Zagrzebiu, została tam na stałe angażowana. Klara Pfauowa znana zaszczytnie spiewaczka będzie w tym sezonie znowu koncertować we Lwowie, Galicji i zagranicą. Stanisława Hoynowska-Argasińska weszła w skład opery lwowskiej, ale w sezonie występywać będzie i nadal jako pieśniarka.

OD REDAKCJI.

Upraszamy naszych łaskawych współpracowników w pierwszym rzędzie, a następnie i szanownych czytelników, aby w kwestjach poruszanych przez „Gazetę muzyczną“ zabierali głos, czyniąc uwagi, stawiając zapytania i dając odpowiedzi. Redakcja o ile miejsce na to pozwoli, będzie je umieszczać bądź w całości bądź streszczone, i ma nadzieję, że w niejednej sprawie wywiąże się dyskusja pożyteczna zarówno dla ogółu, jak i dla wydawnictwa.

Do oceny nadesłano Redakcji: „50 pieśni na fortepian z podłożonym tekstem zebrał Edmnnd Walter“. Nakład i własność Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego we Lwowie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i Ski.

Rok I. Lwów, 15. Października 1918. Nr. 2.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	36·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	18·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	9·—	Marek	6·—

MUZYKA A NASZE SPOŁECZEŃSTWO.

II.

Jako czynnik kultury, muzyka nie była u nas nigdy w całej pełni odczuwana, rozumiana i uznawana. Wprawdzie usiłowano ją pielęgnować, rozwijać i krzewić, usiłowania te jednakże wychodziły prawie wyłącznie z pewnych środowisk zawodowych, które informowały wyższe sfery społeczne rozporządzające władzą, naprowadzały je na pewne poglądy, wywierały nacisk i zdobywały z trudem nieraz bardzo wielkim poparcie dla sztuki. Na ten porządek możnaby się zresztą zgodzić, gdyby nie okoliczność, że po za temi środowiskami bądź to artystycznemi bądź naukowemi (a nawet, mimo wszystko, i w nich samych), owego silnego przekonania głęboko aż na dno serca wszczepionego, iż się popiera rzecz wielką i ważną, było w tem niewiele. Czyniło się wprawdzie to i owo, ale po większej części z pobudek czysto powierzchownych, to aby usilnym prośbom zadośćuczynić wreszcie, to aby pewne pozory kultury zachować, to znowu aby nie stawać w zbytniej sprzeczności z zagranicą lub obcem miastem stołecznem respektowanem i naśladowanem z urzędu. Subtelny stosunek muzyki do duszy ludzkiej: do umysłu wyobraźni i poczucia piękna, nie był tu nigdy dostatecznie rozpoznawany ani szczerze w rachubę brany; a tem samem i znaczenie jej wychowawcze oceniane być mogło tylko do pewnego stopnia. Uśmiech protekcjonalny dla tej „szlachetnej rozrywki" pojawiający się u nadmienionych wyższych sfer, znikł już wprawdzie obecnie pod wpływem pojęć o sztuce płynących z zagranicy; mimo to umie się czasem i dziś jeszcze zabłąkać tu i ówdzie... A z poza tego uśmiechu odczuwać się daje brak należytego zrozumienia i brak serca dla sztuki nawet i wówczas, gdy usta nic lekceważącego nie wymawiają.

Nie miały też u nas wydatniejszej opieki ani zakłady naukowe muzyczne, ani nauka muzyki w szkołach publicznych, ani muzyka kościelna, ani towarzystwa muzyczne i śpiewackie. Zasiłki pieniężne ze strony władz autonomicznych jednostkom przyznawane były skąpe, a udzielano ich zazwyczaj jednostronnie śpiewaczkom dążącym do karjery operowej, jakgdyby poza śpiewem tego rodzaju muzyka nie istniała. Wogóle, między poszczególnymi działami tej sztuki nie robiono różnicy w sposób należyty, a większe zajęcie bardzo często przypadało działowi mniej na to zasługującemu niż inne. Osobistości wybitne u steru będące, odznaczały się prawie zawsze obojętnością dla

muzyki, a bardzo często zupełną w jej rzeczach nieświadomością; jeżeli zaś zdarzały się chwalebne wyjątki to sfery muzyczne otaczały je łatwo zrozumiałem uznaniem.

Nie popełnimy zdaje się wielkiej omyłki twierdząc, że to, co się daje powiedzieć o Galicji, bez wielkich zmian powiedziećby można o całem społeczeństwie naszem. Ale stolice dawnych dzielnic Polski pod względem stosunku swego do muzyki i w całym historycznym rozwoju ruchu artystycznego przedstawiały znaczne różnice. Miasto, z którego wyszedł nieśmiertelny twórca „Halki" nie jest nam znane bliżej niestety, więc z konieczności trzeba je tym razem pominąć. Wiemy natomiast, że w Poznaniu do ostatnich dni istniał ruch dwojaki: jeden narzucony, obcy, sztucznie zrobiony i obliczony na obcą część ludności, drugi swojski, zamykający się z natury rzeczy w ciaśniejszym zakresie. Warszawa przez długie lata, bo przeszło przez wiek cały, hołdowała muzyce lżejszej,ześrodkowując upodobania swoje w operze włoskiej, której wpływ wyciskał piętno nawet na twórczości największych naszych kompozytorów. Dopiero ostatnie dziesiątki lat przyniosły zmianę, której znakiem widomym jest instytucja Filharmonji. Czy w tym okresie czasu zdołała symfonja istotnie stać się potrzebą ogółu z natury już swej nieusposobionego do muzyki klasycznej, toby się nie dało może tak łatwo rozstrzygnąć, bo kwestja życia towarzyskiego na sali koncertowej odgrywa tam również rolę niemałą. Rzecz to jednak pewna, że wyrobiła się tam część publiczności muzykalna, aspirująca wysoko; a dzięki jej — nie bez przeszkód wprawdzie i przerw — utrzymała się Filharmonja podziśdzień i układać może programy wspaniałe (patrz: Wiadomości z kraju i ze świata) na całoroczny sezon. Kraków i Lwów z Warszawą mierzyć się nigdy nie mogły, bo środkami wielkiego i bogatego miasta nigdy nie rozporządzały, pierwsze z nich zaczęło dopiero rozbudzać u siebie życie muzyczne na szersze rozmiary; drugie, utrzymywało o ile możności swoje dawne dobre tradycje aż do czasu, gdy wypadki lat ostatnich położyły kres wszelkiemu życiu społecznemu. We wszystkich tych jednak środowiskach naszej kultury, dałoby się zauważyć to samo: oto około kilku lub kilkunastu jednostek artystycznych grupują się ludzie muzykalni, adepci sztuki i miłośnicy tworząc rdzenną niezbyt wielką publiczność, poza którą istnieją znaczne zastępy określone powyżej, mniej lub więcej obojętne na muzykę i jej wyższą wartość duchową, a zbliżające się do niej tylko na uderzenie dzwonu reklamy, lub innych pobudek bardzo znikomej wartości.

Dziś, jak to już poprzednio zauważyliśmy, zarówno ta ściślejsza publiczność jak i owe szersze zastępy przedstawiają się jako masa zupełnie nowa, przewrotami społecznemi stworzona. Jeżeli tedy u wrót nowej przyszłości stoimy, to mamy obowiązek wobec sztuki, masę tę urobić dla niej i wykształcić. A że nowa publiczność — o czem już mówiliśmy poprzednio — ma swe dobre właściwości, wnosi do ruchu ogólnego naiwną chęć użycia i w całej swej prostocie szuka wrażeń, nie czyniąc zapewne nawet wyboru zbyt obmyślonego, przeto należy korzystać z tego stanu rzeczy i podsuwać jej to, co ze stanowiska pedagogicznego uważać będziemy za najwłaściwsze. To też wszelkie schlebianie gustom publiczności, jakie dawniej miało miejsce w teatrze czy też w sali koncertowej, dziś straciło swe znaczenie i byłoby nietylko szkodliwe, ale nawet i bezcelowe, bo nowa publiczność nie zdaje się mieć wypowiedzianego „gustu", tylko wdzięcznie przyjmuje wszystko, o ile się jej podaje rzecz niezbyt zawiłą a tem samem dostatecznie zrozumiałą. Skoro zaś tak jest, to mamy najlepszą sposobność reformę programów koncertowych i repertuarów teatralnych przeprowadzać, wyrzucając z nich wszystko, cośmy za niewłaściwe uważali, brzydkie, płaskie i zużyte.

Zwrot do muzyki klasycznej prostej a niezachwianej w swojej piękności, propagowany obecnie zagranicą tak silnie (głównie w celu tamowania dziwactw twórczości nowoczesnej) u nas należałoby przystosować w znaczeniu wychowawczem, trzymając się analogji, jaka w dzisiejszych czasach tak łatwo się nasuwa: między nią a białym chlebem. Jest ona bowiem niezaprzeczenie tą zdrową nigdy się nie przykrzącą substancją, której nie umieliśmy należycie oceniać, dopokąd wszystkiego było poddostatkiem. A jeżeli proste pieczywo powszednie lat przedwojennych, wydaje się nam przysmakiem cennym i niemal wykwintnym, to dlaczego i w muzyce czystej a pod względem wartości rzetelnej, nie mielibyśmy znaleźć najzdrowszego i najsmakowitszego pokarmu duchowego?

Podobnie ma się rzecz z pieśnią ludową i z twórczością swojską. Społeczeństwo nasze ku nowym zwrócone ideałom życiowym, po-

winno sobie dźwięk swojski upodobać i szczerze go ukochać, w nim szukać źródeł do czerpania posiłku i w nim widzieć cel estetycznych swoich pożądań. Możnaby już dziś kilka prób wykazać, które się powiodły. Potrzeba zatem tylko ciągłej i ogólnej pracy, aby na nową glebę padało wytrwale dobre ziarno zasiewu, rzucane zręcznie roztropnie i szczęśliwie!

St. Niewiadomski.

W DZIEJOWEJ CHWILI.

W wielkiej dziejowej chwili ogłoszenia Niepodległej i Zjednoczonej Polski, niema na obszarze dawnej Rzeczypospolitej zakątka choćby najodleglejszego i serca chociażby najchłodniejszego, w którem wieść wspaniała nie odbiłaby się tysiącznem echem najgłębszego wzruszenia i najżywszej radości. Przenika ona wszystkie warstwy społeczne i rozjaśnia wszystkie prawe polskie umysły bez względu na to, jakim ideom służą i jakie cele obrały sobie życiowe.

Dusza pieśniarza, co wydała ze siebie skargę oną straszną i ów jęk ostatni, od których włos bieleje na skroni ... i modlitwę błagalną o powrót wolnej Ojczyzny.... i śpiew odwetu, iż mocą odbierzemy, co nam obca przemoc wzięła.... odwraca się dziś od dźwięków zwątpienia i do innej wyrywa pieśni. Pragnęłaby z głębin swoich wyśpiewać hymn, którego nam brak, bośmy za długo gnębieni byli i za głęboko tkwili w tęsknotach: radosny hymn Istnienia — Woli — i Wiary!

Hymnu takiego nie posiadamy: nie przyoblekł jeszcze realnych kształtów dźwiękowych. Ale istnieje cały zastęp serc czujących gorąco, piersi zdolnych do wyrzucenia płomiennej pieśni i rąk dzierżących godnie wobec całego świata lutnię narodową. A na czele tego zastępu stoi człowiek wielkiego ducha, który gdzieś za Oceany poszedł, aby dokonać wiekopomnego dzieła. Z cytarą poszedł w ręku, jak ów mityczny słowianin do obcego wysłany władcy, a hasłem jego było:

„Naprzód Ojczyzna, a potem Sztuka!“

Nie ochrony dla swej sztuki szukał on w tem haśle, lecz jej mocy; a mistrzostwo nią zdobywszy, zdobywał serca i umysły obcych i dalekich światów, aby im dawać nieustannie świadectwo istnienia i kultury Narodu, z którego wyszedł. A tuż za mistrzowstwem, szły czyny obywatelskie jego, pełne ofiarności i poświęcenia ...

I zwyciężył, a z idei jego rodzi się hymn — tylko w głos i w struny uderzyć!

Historja kiedyś w przyszłości w pełnym nam świetle ukaże postać tę jasną, silną i w dziejach sztuki zupełnie zjawiskową. Dziś, radzibyśmy w jedno z nią się połączyć! Niezachwiana w wierze i gorejąca miłością, oparta na niewzruszonym swoim dogmacie, niech nam będzie żywym symbolem onej radosnej Pieśni, niewyśpiewanej jeszcze na jawie, ale drżącej miłością Ojczyzny i wiarą w Jej przyszłość....

I symbolem niech będzie tej Mocy Ducha, przed którą obca przemoc, choćby najzbrojniejsza, łamie się i upada....

STAN MUZYKI DZISIEJSZEJ.

Ewolucja muzyki w tych kilkunastu latach dwudziestego wieku zrobiła zatrważające postępy. Trwoga zaiste mogłaby nas ogarnąć na myśl, jaką drogą pójdzie dalszy rozwój twórczości kompozytorów europejskich, coraz liczniej bowiem mnożą się przykłady zupełnego wywracania praw dotychczasowej estetyki

muzycznej i to nie przez poszczególne jednostki, ale przez całe grupy kompozytorów. Przed piętnastoma laty jeszcze należeli anarchiści muzyczni do lekceważonych osobliwości wielkich środowisk muzycznych. Nikt nie brał serjo tendencji Arnolda Schönberga w Wiedniu, a w Moskwie uważano ostatnie sonaty Skrjabina i jego Prometeusza za objaw chorobliwego zboczenia. Nikt nie wierzył, ażeby przypisywany Schönbergowi zmysł do robienia senzacji w salach koncertowych przy pomocy muzyki, która wyrzekła się zupełnie konsonansu i tonęła w chaotycznej amorfji, mógł stworzyć szkołę, porywając za sobą całą falangę młodszych muzyków. — A jednak stało się tak. Byłoby niezawodnie zbyt dla Schönberga zaszczytnem twierdzić, że wpływ jego sięgnął dalej poza Wiedeń, n. p. na Węgry, gdzie dziś zauważamy coraz silniej krzewiący się ruch kompozytorski, idący równolegle z jego hasłami. Wystarczy poznać niektóre utwory Beli Bartoka (Negy pirato enek zongorara), E. R. Blancheta, lub Lajthy Laszla (9 fantazia zongorara), ażeby przekonać się, dokąd dąży dziś muzyka węgierska. Kierunek to analogiczny do tych codziennie inaczej mianowanych kierunków malarskich, które rozchodzą się z Paryża na świat snobizmu artystycznego, ażeby być dowodem zupełnej niemocy wyrażania się w granicach środków naturalnych. Kubizm, futuryzm, formizm malarski — może być i jest temsamem w muzyce. Jednym z apostołów anarchizmu muzycznego jest znakomity pianista Ferrucio Busoni, którego kompozycje zrywają radykalnie ze wszystkiem, cośmy dotychczas uważali za piękno w muzyce i do kultury europejskiej wprowadzają czynniki duchowi jej obce. Muzyki tej nie uprzystępni nam nawet jego traktacik p. t. Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst. Do ruchu tego zaczynają przyłączać się nawet te narody, które dotychczas nie wielki brały udział w muzyce europejskiej. Oto w południowej Słowiańszczyźnie zauważamy objawy rewolucyjnego postępu w muzyce. Niemal wszystkie kompozycje, które wydał dotychczas Slovenski izdavacki zavod przedstawiają nam trudne do pogodzenia z naszemi pojęciami muzycznej formy i wyrazu problemy. Utwory fortepianowe Svetislava Stancica i Frana Lhotki, chóry Dragana Plamenca, lub opera Petara Konjovica „Vilin Veo" — wszystko to apeluje nie do naszego już, konserwatywnego sposobu słuchania muzyki. Nie dla współczesnej Europy także napisał rosyjski kompozytor, Igor Strawiński, ostatni ze swoich baletów „Święcenie wiosny", gdzie ten największy może dziś potentat techniki orkiestralnej odważył się utrzymać długi utwór w trwałym, najjaskrawszym dyssonansie. Pewne kompromisy ze słuchaczem normalnym zdają się jeszcze zawierać kompozytorowie operowi niemieccy, jak Aleksander Zemlinsky w „Eine florentinische Tragödie", Franz Schreker w „Die Gezeichneten" i Hans Pfitzner w „Palestrinie", ale i te dzieła można nazwać raczej absurdami muzycznemi, niż pozytywnemi tworami sztuki. Za takie, nie wdając się w ocenę samego talentu, uważać się musi opery E. W. Korngolda. Ryszard Strauss jest razem ze swoją maszyną teatralną do wichru i grzmotów, użytą w „Symfonji alpejskiej" i z genialnemi pomysłami Salomy, Elektry i Kawalera ze srebrną różą reprezentantem wstecznictwa, akademizmu, wobec postępowego odłamu kompozytorów niemieckich.

Wszystkie te jednak objawy anarchji muzycznej, widoczne w całej Europie, z wyjątkiem Włoch, Polski i Czech, są raczej świadectwem schyłku epoki, niż świtem nowej. Doprowadzona do zawrotnej wysokości technika muzyczna stała się celem sama w sobie. Wartości estetyczne muzyki dawniejszej nie utraciły swoich praw, te bowiem są wieczyste. Pozostaje nam dzisiaj nawoływać do prostoty, tak samo, jak do niej nawoływano w wieku XVI., kiedy kunszt kontrapunktyki przeszedł już linję celowego wirtuozostwa. Na nowo otworzą się źródła muzyki ludowej dla twórczości przyszłych geniuszów. Już zamordowany torpedą na Sussexie kompozytor hiszpański, Granados, cyklem kompozycji fortepianowych p. t. „Goyescas" stwierdził, że hasła Chopina nie przeżyły się i że unarodowienie inwencji kompozytora gwarantuje jej siły żywotne. W tym duchu poczęte zostało także najcenniejsze dzieło czeskiej muzyki dramatycznej obecnej doby: „Jej pasierbica" Leona Janaczka, które pod pewnymi względami konstrukcji przypomina wprawdzie Pelleasa i Melizandę Debussy'ego, ale w duchu swojej muzyki i w elementach materjału muzycznego wyszło z gleby narodowej muzyki czeskiej. Przodujący kompozytor czeski, Vitezslav Novak, idzie w szeregu ostatnich

swoich kompozycji po linji, wytkniętej przez impressjonizm Debussy'ego. Kosmopolityzm przebija się w muzyce zarówno autorów anglosaskich, dla których pojęcie ojczyzny nie ma prawie granic (n. p. Mac Dowell, zwolennik form ścisłych i amorficzny Cyrill Scott), jak i tych, dla których zdaje się ojczyzna terenem za ciasnym (n. p. nasz Ludomir Różycki eklektyczny w swoim Erosie i Psyche). Kwasem rosyjskim zaprawne są kompozycje Glazunowa, Rachmaninowa, Medtnera i Greczaninowa, chociaż formy ich są w najwyższej mierze europejskie. Z ultrawykwintnych zaś i technicznie niezmiernie świetnych, a treścią prawdziwie głębokich kompozycji Karola Szymanowskiego, przebija się pomimo nalotu Regeryzmu i Skrjabinizmu (wcześniejszej maniery) duch polski, polski niejednokrotnie motyw i poetyczna nuta polska.

Tak mniej więcej wygląda obraz muzyki europejskiej w jej głównych przejawach, widziany z lotu aeroplanu, szybującego nad pociętym frontami wojennymi kontynentem.

Zdzisław Jachimecki.

PROBLEM STAŁEJ OPERY W KRAKOWIE.

W huku armat — można rzec, bo jeszcze wojska rosyjskie przebywały w okolicach twierdzy krakowskiej, powstała myśl urządzania od czasu do czasu przedstawień operowych w Krakowie, a już w styczniu 1915 r. t. j. w miesiąc potem, gdy Rosjanie cofnęli się pod Tarnów i nad Nidę, zorganizowano chór mieszany, orkiestrę i solistów i rozpoczęto przygotowania do wystawienia „Jaszczura" — Raczyńskiego, I. aktu „Twardowskiego" — Walewskiego i Moniuszkowskiej „Halki" w zmienionej inscenizacji. Przedstawienia te wypadły szczęśliwie i zachęciły szersze koła miłośników opery do dalszej pracy, tembardziej, że chór, wyposażony w przepiękne głosy, niejako essencja muzykalnego świata krakowskiego, przedstawiał nader podatny materjał do zorganizowania się na stałe, co też wkrótce nastąpiło i po zatwierdzeniu statutów przez namiestnictwo — organizacja ta do dzisiaj dnia istnieje pod nazwą „K r a k o w s k i e g o T o w a r z y s t w a o p e r o w e g o". Ponieważ, jako cel właściwy, towarzystwo — wytknęło sobie pielęgnowanie muzyki, a szczególniej opery rodzimej, przeto skupiło około siebie nie tylko śpiewaków-amatorów, którzy uprawiali śpiew chóralny, ale także poważne grono zawodowych muzyków i wykonawców.

Odtąd rozpoczyna się szereg przedstawień oper w teatrze miejskim i kilka z rzędu dwumiesięcznych letnich sezonów operowych, a przytem niezmordowana praca i usiłowania, aby przygodnym przedsięwzięciom nadać charakter trwałości i przy poparciu gminy stworzyć stałą operę w Krakowie.

Usiłowania te, mimo doskonałych wyników kasowych w pierwszych dwóch latach, a wysoce artystycznych w następnych (czem nie ubliżam poprzednim!) nie poruszyły sumienia gminy i zawsze jakaś zmora — w formie rachub i obliczań cyfrowych, a nie interes ogólny, ciążyła nad całą sprawą i odwlekała załatwienie jej *ad calendas graecas*. Tymczasem silna wola, działalność i zabiegi towarzystwa operowego przygotowały powoli opinię, że gmina powinna się zająć sprawą opery nawet w czasie wojny, o p i n i ę p o w s z e c h n ą, a z drugiej strony towarzystwo nie ustawało w żarliwej pracy wewnętrznej, której nie przerywało nigdy, mimo, że zamykano przed niem rok rocznie podwoje teatru miejskiego na 10 miesięcy. Budując na własnej pracy i zdobytej przez nią opinii powszechnej, towarzystwo operowe poczyniło znowu w tym roku poważne kroki celem urzeczywistnienia swej idei. Jakże? Więc znowu dwumiesięczny sezon, który kosztował tyle przygotowań, kosztów i mrówczej zapobiegliwości, skończyć się ma na wewnętrznem zadowoleniu i miłych obiecankach ze strony sfer miarodajnych?! — powtarzano z bólem serca, jednak z przeświadczeniem, że tak dłużej być nie może!

W tym celu wypracowano krótki, ale treściwy memorjał i wręczono go prezydentowi Rollemu, a przez niego miejskiej komisji artystycznej do rozpatrzenia, memorjał, a właściwie projekt, w jaki sposób można utrzymać c i ą g ł o ś ć p r a c y towarzystwa i jakie koszta poniosłaby gmina, względnie towarzystwo, które obowiązuje się administrację prowadzić we własnym zarządzie i płacić gminie pewnego rodzaju czynsz dzierżawny, rodzaj rekompenzaty za stratę z powodu zmniejszonych dochodów dramatu, urządzając pięć razy w miesiącu przedstawienia operowe w teatrze miejskim. Wogóle projekt omawia wszystkie warunki, związane z urządzeniem przedstawień operowych, a więc sprawę stałej orkiestry (uzupeł-

nienie istniejącej j ż orkiestry operetkowej), angażowania artystów i t. d. i przedstawia kosztorys i możliwe dochody, które — licząc się z ogólnem zainteresowaniem się publiczności dla opery, przy podwyższonych cenach przynieść mogą 5000 kor. za wieczór, a więc za pięć przedstawień operowych w miesiąc i około 25 tysięcy koron.

Projekt wychodzi z założenia, że w czasie wojennym na razie nie można myśleć o wielkiem przedsiębiorstwie i wykazuje, jak można jednak w skromnych ramach, powiedziałbym w miniaturze, zastosowując odpowiedni repertuar i ograniczając wydatki do minimum, rozpocząć budowę, celem utrzymania ciągłości pracy i tak ją przeprowadzić, aby nikt, t. j. ani gmina, ani towarzystwo operowe nie doznały uszczerbku, a społeczeństwo, aby miało gwarancję, że drugie serce Polski — Kraków nie da się uprzedzić miastom prowincjonalnym, które wykazały silniejsze zainteresowanie dla kultu opery polskiej.

Śmieszne cyfry! Od czego w Polsce trzeba zaczynać pracę na serjo? A jednak...

Nie chcę wyprzedzać faktów, ale to podnieść muszę, że towarzystwo operowe i zawodowi muzycy i śpiewacy nasi ofiarowali swoją pracę za bezcen, ażeby tylko popchnąć sprawę stałej opery w Krakowie — naprzód. Podkreślam za b e z c e n, bo inaczej dochód nie pokryłby wydatków, a sprawa opery przewlekłaby się na lat kilka po wojnie, gdy będzie można wybudować gmach drugi, kiedyś — dla opery!

Jako szczęśliwy moment podnieść należy, że obecny dyrektor teatru miejskiego p. Teofil Trzciński *), który dotąd piastował godność artystycznego kierownika towarzystwa operowego i okazał się wybitnym znawcą i miłośnikiem opery, nie odmówiłby swego współudziału w pracy, a wiemy, że w przeciwieństwie do swoich poprzedników, nie obawia się konkurencji kilku przedstawień operowych w miesiącu, które sam, uproszony do tego przez towarzystwo operowe mógłby stale prowadzić w swoim teatrze.

Idea dojrzała; siły potrzebne na miejscu, ofiarność wielka, — teraz kolej przychodzi na gminę, aby nie utrudniała, lecz ze swej strony przyczyniła się do złożenia całości, która właściwie zaistniała, zezwalając na przedstawienia operowe w teatrze miejskim, a więc w świątyni, jedynie odpowiadającej wymogom muzyki poważnej.

Czekamy wszyscy na rozstrzygnięcie, które zapaść ma w najbliższym czasie w pałacu Wielopolskich..., ale i nikt już nie przypuszcza, aby projekt towarzystwa operowego spleśniał gdzie w aktach biura prezydjalnego!

Witamy też z radością budzenie się stałej opery polskiej w teatrze lwowskim i wierzymy, że przykład stamtąd przyspieszy urzeczywistnienie opery w Krakowie. Zyska na tem twórczość nasza muzyczna, wszelka praca pedagogiczna, zyska przedewszystkiem samo społeczeństwo! *Adam Ludwig.*

*) Towarzystwo operowe urządziło w tym roku 47 przedstawień pod art. kierownictwem p. Trzcińskiego. Wystawiono: „Janka“ Żeleńskiego, „Halkę“, „Straszny dwór“, „Carmen“, „Trubadura“, „Uprowadzenie z Seraju“, „Orfeusza“ Glucka i „Sprzedaną narzeczoną“. Personal składał się z pp. Argasińskiej, Boguckiej, Dębickiej, Henrychówney, Mokrzyckiej, Szafrańskiej, Zboińskiej-Ruszkowskiej, Gabrjela Górskiego z Warszawy, Lubienieckiego, Ludwiga, Stępniowskiego, Tarnawskiego i czeskiego tenora Geitlera. Kapelmistrzami byli: Walek-Walewski z Warszawy, Stermich z wiedeńskiej Volksopery i Miller.

Z DZIAŁU MUZYCZNEGO W TEATRZE MIEJSKIM.

Opera wystąpiła w ostatnich dwóch tygodniach z „Otellem“ Verdiego, a operetka z „Nietoperzem“ Straussa. Krytyka nasza oceniła je dość zgodnie, przyznając kierownictwu co do „Otella“, iż aspiracje zapowiedziane „Goplaną“ nie zmieniły swego wytężenia i że staranność nie zmniejszyła się w tej drugiej z rzędu produkcji naszego operowego zespołu. Zgodność w sprawozdaniach panuje ponadto na punkcie orkiestry, spełniającej w „Otellu“ zadanie jak wiadomo pierwszorzędne, i na punkcie p. Marynowiczówny (Desdemona), której przyznano bez wahania palmę pierwszeństwa pod względem wokalnym. Istotnie, piękność głosu młodej śpiewaczki podobnie jak i szlachetny, wolny od jakiejkolwiek maniery sposób śpiewania, wykluczają tu wszelką różnicę zdań, dopuszczając ją raczej w kwestji gry. Zważywszy jednak bierność samej postaci tak samo w dramacie jak w operze, trzeba się w końcu zgodzić i na to, że p. Marynowiczówna nie zbłądziła, wyposażając swą Desdemonę oszczędnie żywszymi akcentami. Była spokojną, wdzięczną, pełną rezygnacji ofiarą, a że to założenie przeprowadziła w ciągu czterech odsłon opery z konsekwencją, przeto przy-

znać jej stanowczo należy, iż do odtwarzania postaci pierwszorzędnych (o czem dotychczas zdania były podzielone) jest w zupełności uzdolniona, byle starannie unikała partji z indywidualnością swoją niezgodnych. Pewną różnicę w zapatrywaniach wykazują i zdania o p. Okońskim, którego Jago przyjęty przez publiczność żywym aplauzem, wydał się jednemu z krytyków zbyt jaskrawym i do Mefista zanadto zbliżonym. O wspaniałym materjale głosowym p. Manna brzmią sądy zupełnie jednakowo, a tak samo i o duchowym pierwiastku w śpiewie i grze tego śpiewaka; niestety, tego pierwiastku brak tam prawie zupełny! Fakt, iż w Otellu „drugorzędne" postacie Emilji, Kassia i Lodovica odśpiewane były przez pierwszorzędne siły (p. Ostrowska, pp. Bedlewicz i Urbanowicz) zyskał sobie uznanie niepodzielne.

Przedstawienie „Nietoperza" należało do najudatniejszych w dziale operetki. Wieczór poświęcony J. Straussowi nazywa profesor Głowacki „przemiłym" — wyrażenie zupełnie trafne. Tak bowiem wdzięczna, pełna inwencji muzyka, jak i wykonanie zgrabne i muzykalnie nienaganne (panie Miłowska, Brzeska, Hellen, pp. Niedzielski, Kuligowski, Folański, Schmidt, Lawiński i inni) mogły pozostawić słuchaczom wspomnienie więcej niż miłe. Prasa pochwaliła też wykonanie „Nietoperza" jednogłośnie, stawiając jedynie reżyserji pewne zarzuty z powodu aktu drugiego. (*ap.*)

Następną operą będzie „Uprowadzenie z Seraju" Mozarta z paniami Argasińską-Choynowską i Brzeską, oraz pp. Bedlewiczem, Łowczyńskim, Urbanowiczem i Folańskim, zapowiedziane na dzień 17. b. m. Na Dzień zaduszny przygotowuje się wykonanie sceniczne „Widm" St. Moniuszki („Dziady") niedawanych u nas od lat kilkunastu. Operetka występuje w tym czasie z „Różą Stambułu" L. Falla i z „Lalką" Audrana, a rozpoczęła już pracę nad „Winobraniem" O. Nedbala.

OCENA NADESŁANYCH NUT.

St. Lipski. Drei polnische Tanze für Klavier op. 11. Mazurek Fis-dur, Krakowiak E-dur, Mazurek A-dur. Stuttgart 1917.

St. Lipski. Drei charakteristische Tanze: Souvenir de Vienne (Petite Valse) op. 12. Nr. 1, Valse noble op. 12. Nr. 2, Polonaise op. 12. Nr. 3. Breitkopf & Hartels Klavier-Bibliothek.

Pięćdziesiąt pieśni na fortepian z podłożonym tekstem zebrał *Edmund Walter.* — Nakład i własność B. Połonieckiego we Lwowie.

Z utworami St. Lipskiego do śpiewu i na fortepian spotykamy się coraz częściej na estradzie koncertowej, czy też w muzykalnych kołach prywatnych. Są to rzeczy z talentem tworzone, wdzięczne dla wykonawcy, bo pisane wokalnie o ile to pieśni dotyczy, a pianistycznie zarówno w akompaniamentach pieśniowych, jak i w utworach na sam fortepian komponowanych. W wypadku niniejszym mamy przed sobą sześć utworów tanecznych na fortepian op. 11. i op. 12. jeden zbiorek o zabarwieniu wyłącznie polskiem, drugi charakterystyczny. Trudno dać któremuś z nich pierwszeństwo. Wszędzie spotykamy tę samą muzykę, salonową wprawdzie, ale w szlachetnym stylu i pełną aspiracji jaknajlepszych. Forma zaokrąglona i gładka, harmonizacja interesująca jakkolwiek daleka od zboczeń najnowszych, melodji pełno! Stopień trudności średni, dozwala całym zastępom młodych pianistek i pianistów rozporządzającym pewną techniką i niezbędną w tym wypadku swobodą gry, przystąpić do tych rzeczy. A jeżeli do tańców op. 11. jak i do dwóch ładnych walczyków op. 12. wystarczy już sam wdzięk i elastyczność ręki chociażby niewieściej, to Polonez wymaga większej energji, uderzenia bardziej męskiego i należytego rozmachu. Zawartość jego muzyc na ze względu na polyfonję układu, narzuca już nadto sama ze siebie pewną powagę w traktowaniu utworu, który obok „Valse noble" i obok „Krakowiaka" mamy ochotę nazwać najlepszym. Tak zresztą czy inaczej, wszystkie te rzeczy w tem się jednoczą, iż zasługują na poparcie bardzo żywe.

Pieśni z podłożonym tekstem, wybrane i adjustowane przez E. Waltera, to znowu muzyka przeznaczona otwarcie dla dyletantów fortepianowych i mas jak najszerszych. Wyższych aspiracji tu niema, wypływa to już z samego zamiaru — praktyczność mu na imię. Czegoż bowiem tu niema? Jest i Bartelsowska piosnka „Pod pantoflem" i Habanera z „Carmen", walc „O moja ty królowo!" i arja z „Żydówki", jest „Tannhauser", „Kalina", „Ich grolle nicht" Schumana, „Ostatnia róża" i „Oj ten mazur moja bieda", słowem, rzeczy najpopularniejsze. Wolelibyśmy Szopena i Moniuszki nie widzieć w tym zbiorze tak bardzo

kalejdoskopowym, ale gdzież praktyczność? Wszak należą oni również do najpopularniejszych, a spotkał ich taki los jak Wagnera, Schumana i Schuberta!... Popularność wywyższa jednych a obniża drugich. Trzeba więc zbiorek przyjąć w sposób mu należny, to jest przyznać mu ową zamierzoną i osiągniętą praktyczność, wraz z godnym pochwały łatwym i gładkim układem, stanowiącym zasługę p. E. Waltera. (*st. n.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZE ŚWIATA.

Filharmonja warszawska ogłosiła już program na sezon bieżący. Obejmuje on imponującą ilość polskich utworów orkiestralnych, wszystkie bowiem dzieła symfoniczne Noskowskiego, Karłowicza i Różyckiego, a nadto nowe kompozycje Brzezińskiego (koncert fortepianowy), Białkiewiczównej (również koncert fortepianowy), Szopskiego (Suita) i Maszyńskiego (Intrada i elegja), wreszcie wznowione: Fitelberga, Gużewskiego, Keniga, Młynarskiego, Opieńskiego, Paderewskiego, Rytla, Wertheima i Żeleńskiego. Z dzieł obcych spotykamy w programie Symfonję alpejską R. Straussa, 5-tą symfonję Brucknera i 2-gą Mahlera, warjacje Regera i poematy symfoniczne V. Novaka. Wśród całego szeregu wykonawców czytamy imiona polskich artystów jak J. Śliwiński, H. Melcer, W. Kochański, Helena Ottawowa, a nadto wielu obcych. Dyrygować będzie Birnbaum a nadto jako goście Ryszard Strauss i Feliks Weingartner. Oprócz utworów symfonicznych wykonane będą wielkie dzieła wokalno instrumentalne jak Requiem Brahmsa, Requiem Berlioza i Missa solemnis Beethovena, dalej Manfred Schumana, Rapsodja Brahmsa i Pani Twardowska Melcera. W niedziele i święta urządzać będzie Filharmonja dla młodzieży poranki o charakterze pedagogicznym.

Nowe opery. Mascagni i Puccini nie zaniedbali w tym roku obowiązków kompozytorskich; pierwszy napisał operę „Scampolo", drugi występuje aż z trzema utworami scenicznymi „Tabaro", „Snor Angelica" i „Gianni Schicchi". Cały zastęp nowych niemieckich oper podany w poprzednim numerze powiększyć należy o dwa utwory Weingartnera „Szkoła wiejska" (oparte na japońskich motywach) i „Mistrz Andräa".

We Włoszech istnieje zamiar opodatkowania wszystkich dzieł muzycznych i literackich w ten sposób, że prawa autorskie po upływie czasu zastrzeżonego dla spadkobierców (80 lat po śmierci autora we Włoszech, 50 we Francji a 30 w Austrji i w Niemczech) mają przejść na rzecz skarbu państwowego. Za dzieła wszystkich autorów od Palestriny i Dantego począwszy, spodziewa się państwo w ten sposób otrzymać 300 miljonów lirów rocznie.

Brak kompozytorów. Towarzystwo muzyczne w Wiedniu nie przyznało w tym roku nagrody za kompozycje żadnemu z kandydatów, gdyż prace konkursowe okazały się bardzo słabe.

Manuskrypt Beethovena zawierający ostatnią część tria smyczkowego op. 3 z r. 1797 utrzymywany przez długi czas z nieznanych powodów w ukryciu, znalazł się obecnie w ręku K. W. Hirsemanna w Lipsku, znanego kolekcjonisty. Różnica pomiędzy tą pisaną wersją utworu a drukowaną jest dość znaczna i stanowi ciekawy przyczynek do badań nad sposobem opracowywania drobiazgowym i ścisłym z jakiego słynął wielki kompozytor.

OSOBISTE

Dyrygenci Emil Młynarski i Adam Dołżycki, obaj jak wiadomo bardzo popularni w Warszawie, wracają na dawną arenę swych występów, witani przez prasę w gorących wyrazach.

Helena Ottawowa grała dwukrotnie w Warszawie. — Raz w Filharmonji z orkiestrą, a drugi raz we własnym koncercie. — Krytyka wyraża się z wielkiem uznaniem o naszej sympatycznej pianistce.

Albert Tadlewski daje w Wiedniu trzy wieczory poświęcone utworom Szopena, Szymanowskiego, Brahmsa, Liszta i Korngolda. Jerzy Lalewicz wystąpi w Wiedniu kilkakrotnie w tym sezonie. Pierwszy koncert odbędzie się 22. b. m. W tymże miesiącu pod koniec, da się tam również słyszeć p. Marja Kretzowa-Mirska, która osiadła na stałe we Lwowie.

Franciszek Schörg długoletni kierownik kwartetu brukselskiego został profesorem konserwatorjum w Würzburgu i tamże założył nowy „kwartet Schorga".

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. Listopada 1918. Nr. 3.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 36·—	Marek . .	24·—
Półrocznie:	K . . 18·—	Marek . .	12·—
Kwartalnie:	K . . 9·—	Marek . .	6·—

MUZYKA A NASZE SPOŁECZEŃSTWO.

III.

Mówiliśmy dotąd o głównych zasadniczych kierunkach pracy nad zdobyciem kultury muzycznej i o stosunku zarówno dawnego jak i nowszego społeczeństwa do sztuki. Teraz jednakże należałoby się zastanowić nad tem, jak przedstawia się jednostka, którą mamy prowadzić ku tym wyżynom, jakie jest uzdolnienie jej z natury i o ile daje się kształcić, aby z niej powstała w przyszłości cząstka pożądanego społeczeństwa. Słowem, staje przed nami z kolei kwestja naszej muzykalności.

Kwestja to bardzo skomplikowana i rozwiązać jej niepodobna kilkunastoma zdaniami. Można co najwyżej pewną ilość uwag poczynić, prowadzących do badań głębszych i ściślejszych, można tylko rzucić kilka myśli, oświetlających to zagadnienie. Już samo bowiem pojęcie muzykalności nie jest tak proste. Muzykę składają pierwiastki zmysłowe i umysłowe, a więc muzykalnym w całej pełni zwać się może ten, który zarówno uchem chwyta wszystko, co jest w niej dźwiękiem, jak i umysłem jaknajsubtelniej rozpoznaje, co jest treścią układu tychże. Ale niema wątpliwości, że talentów takich jest stosunkowo niewiele, i że gdybyśmy chcieli scharakteryzować uzdolnienie pewnych ras do muzyki, to bylibyśmy zmuszeni kierować się przewagą w stronę zmysłów lub w stronę umysłu. Dwie rasy: romańska i germańska stałaby się w takim razie typami zasadniczemi. Jedna przywiązuje się całą siłą swej gorącej i żywej natury do zmysłowej piękności dźwięku i w swych upodobaniach daje pierwszeństwo jasności i prostocie układu, druga zadowolenie widzi w komplikacjach, a mniejszą wagę przywiązuje do zmysłowej piękności dźwięku. Gieniusze są wykładnikami tych ras, i chociaż zbliżają się do siebie siłą swej muzykalności, to jednak na tę lub ową stronę przecież się przechylają: Verdi nie przestaje być typem włoskim nawet tam, gdzie posługuje się kunsztowną polyfonją, co w ostatnich dziełach zdarza się u niego często, a Brahms jest zawsze typem prawdziwie niemieckim nawet w tych pieśniach, w których naśladuje ludową nadreńską piosenkę. Rzecz prosta, że obok tych dwu najbardziej zasadniczych, na całość indywidualizmu składają się inne pomniejsze właściwości dwu różnych temperamentów. Żywe i wrażliwe, chwytają łatwą melodję, a z niechęcią odwracają się od wszelkich komplikacji, i na odwrót, refleksyjne, szukają pracy dla swych umysłów, a lekceważą

wszystko co proste, łatwo zrozumiałe, do zbytku na samym efekcie dźwięku oparte.

Muzykalność pozatem jest częścią darem z urodzenia a częścią nabytkiem kultury. I tu można zauważyć zajmujące zjawisko, że są jednostki, które przy wrodzonej muzykalności polegającej na doskonałem uchu, pamięci i wrażliwości na dźwięk, nie umieją się poddać najwyższej kulturze; i są inne, mniej muzykalne z natury, ale dzięki właściwościom umysłu swego uzdolnione do przyjęcia tejże kultury w zupełności. Dwie rasy — romańska i germańska, przedstawiają takie dwa typy, łatwe do rozpoznania już po tem, że pierwsza posiada bogatą pieśń ludową, gdy druga jest pod tym względem znacznie uboższa, dzisiejszą bowiem pieśń ludową niemiecką możemy uważać jedynie za produkt kultury dawnej wsiąkniętej w warstwy społeczne najniższe. Mimo to, Włoch z urodzenia muzykalny, namiętnie przywiązany do muzyki, obdarzony słuchem i wybornym instynktem dźwiękowym, nie umiał się wzbić do najwyższych form muzyki, gdy Niemiec stał się twórcą symfonji, właśnie dlatego, że w muzykalności jego przeważały czynniki umysłowe, niezbędne we wszelkiej muzyce, już od pewnych bardziej skomplikowanych form począwszy.

Słowianin jest bezsprzecznie bliższy naturą swoją, temperamentem i umysłem — typowi romańskiemu. Mamy również bogatą pieśń ludową, co wskazuje, że rdzeń narodu jest muzykalny. Ale muzykalność ta nie rozwijała się na takie rozmiary jak u innych narodów, ani równomiernie we wszystkich kierunkach. Cofnąwszy się wyobraźnią w przeszłość, nie możemy odnieść wrażenia, jakoby nasz szlachcic dzielny do szabli, fantazji pełny, ambitny i krewki, był także — muzykalny... Nie, znacznie muzykalniejszy wydaje się nam jakiś wiejski pastuszek lub grajek ze swoją tęskną piosenką lub ognistym krakowiakiem. Chwilami zdaje się też, że ta nasza typowa muzykalność tam u ludu pozostała, gdy wyższe warstwy społeczne karmią się sztucznie obcą kulturą. Ale inaczej być nie może, bo nareszcie ta kul ura łączy nas w ogólną całość i chodziłoby tylko o to, aby swój charakter utrzymać, a przecież iść naprzód.

Szopen i Moniuszko, jeżeli pozostawimy na uboczu ich czysto artystyczne znaczenie, a zajmiemy się tylko naturą ich muzykalności, uderzają nas niezaprzeczenie tą wspólną właściwością, że oprócz przywiązania do swojskiej pieśni, lubują się jednako w muzyce włoskiej. Typ germański nie był im miły mimo całego uwielbienia, jakie miał Szopen dla Bacha i mimo łączności, jaką z muzyką niemiecką mógł mieć Moniuszko w czasie dość krótkich studjów swoich u Rungenhagena. W utworach ich, wpływ muzyki romańskiej, któremu ulegali nie z rozmysłu, lecz instynktownie, od serca, jest widoczny. A jeżeli, ci dwaj najwięksi geniusze są istotnie wykładnikami — jak się poprzednio wyraziliśmy — muzykalności narodu, to powstaje stąd dowód, że muzyka tego typu jest nam bliższą niż inna, i że nasze ucho chwyta ją chętniej, serce odczuwa żywiej, a umysł koncentruje się łatwiej w jej treści, podąża za nią bystrzej i rozumie ją lepiej.

Nie wypływa stąd bynajmniej, aby wyrabiając muzykalność czynić to jednostronnie. Najważniejszą jest rzeczą, aby ją znać, nie taić przed sobą jej właściwości, być szczerym, znać jej niedostatki, ale szanować jej indywidualność. W ten sposób będzie ją można uczynić materjałem podatnym dla wszelakiego piękna sztuki muzycznej. *St. Niewiadomski.*

ROCZNICA STANISŁAWA MONIUSZKI.

O „WIDMACH“.

Pierwszym utworem przygotowywanym już obecnie do obchodu Moniuszkowskiego na rok 1919 są „Widma“, od kilkunastu lat we Lwowie nie dawane. Są one przedmiotem studjów w teatrze, i mają się w miesiącu bieżącym — miesiącu umarłych — ukazać na scenie, w nowej obsadzie i inscenizacji zmienionej. Rzecz należy do najpiękniejszych dzieł Moniuszki, a węzeł artystyczny łączący szczerze natchnioną swojską muzykę z poezją największego wieszcza naszego — „Widma“ nie są bowiem czem innem jak I. częścią „Dziadów“ przetworzoną dźwiękowo — czynią z niej utwór sercu polskiemu droższy niż wiele innych.

„Widma“ powstały po „Halce“, a więc około roku 1860 i były początkowo przeznaczone jedynie do sali koncertowej. Wykonywano je też w tej formie we wszystkich polskich miastach. Lwów usłyszał je po raz

pierwszy w r. 1865 w Towarzystwie muzycznem za pierwszych lat dyrekcji Karola Mikulego. Później weszły na scenę, co je w wysokim stopniu spopularyzowało, zwłaszcza, że dzieło zyskało znacznie na przystosowaniu środków dekoracyjnych i plastyki teatralnej. Stało się o wiele efektowniejsze, przemawiać zaczęło do słuchacza dźwiękiem, barwą i ruchem.

Moniuszko od poematu nie miał potrzeby odbiegać, główne postacie jego „scen lirycznych" stamtąd są wzięte bez zmiany, a więc Guślarz (w obecnej obsadzie lwowskiej p. Okoński) otrzymał rolę największą śpiewaną i mówioną, po nim Zosia (p. Argasińska), aniołek (p. Bogdanowiczówna) i dziedzic (p. Freszel). Chórowi przypadło w „Widmach" zadanie pierwszorzędne. Odpowiedzi, wołania i wykrzykniki, wynurzenia liryczne i filozoficzne w jego złożono usta: chwilami podporządkowuje się do roli uzupełniającej, chwilami opisuje, a niekiedy wznosi się do dramatycznych wybuchów.

Dzieło składa się z części dwunastu. Rzecz prosta, że spotykamy się tu, jak zawsze prawie u Moniuszki, z pieśnią, w rozmaitych jej przejawach pod względem charakteru, nastroju i szerokości. „Widma" należą bezsprzecznie do najjednolitszych utworów jego, swojskości natchnienia nie psuje tu ani na chwilę jakoweś zboczenie, powstałe czy z reminiscencji, czy też ulegania wpływom obcego stylu. Od początku do końca zachowują swoją sielską prostotę i poważny serdeczny ton, nie popadając jednakże nigdy w monotonję, mimo wielkiego niebezpieczeństwa, jakie nasuwa już same założenie. Przeciwnie, przez mroczną, cmentarną kapliczkę, w której odbywają się tajemnicze obrzędy, snują się, dzięki dwu kongenialnym pieśniarzom, zjawy o barwach odmiennych, przyćmionych tylko mgłą zaświatowości. Aniołki ze swoją słodko płynącą melodją, kontrastują przedziwnie z uroczystym wstępem, a z drugiej znów strony z rozpaczliwem wołaniem dziedzica, szarpanego przez nocne ptactwo. A gdy ucichł chór sów, wron i kroków pełen namiętnego wrzasku, pojawia się Zosia, a z nią prześliczny duet „Na głowie ma krasny wianek" i piosnka „Tu niegdyś z wiosny poranki", dwa najczystsze klejnociki polskiej literatury pieśniowej, melodyjne, tęskne i nieokreślonego wdzięku pełne. Ostatnie widmo milczy uporzywie. To Gustaw, któremu i w dziele muzycznem nie mogła inna przypaść rola. Kończą się zatem „sceny liryczne" zapytaniem jak na początku: „ciemno wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie?...."

Moniuszko posługuje się w „Widmach" stylem przeważnie homofonicznym t. j. melodją panującą wszechwładnie. W harmonji jednakże jest bogatszy niż kiedykolwiek i chętnie zwraca się do chromatyki. Lekkie kanoniczne imitacje urozmaicają zwłaszcza chór „Do mamy lecim do mamy", po za tem kontrapunkt ogranicza się na figuracjach, bardzo zresztą lekkich i nie ujmujących nic z przejrzystości utworu. Wogóle miara w utrzymaniu środków zachowana jest jednolicie, a ponad wszystkiem unosi się czysta i niezależna inspiracja muzyczna prowadzona żywą i przesiąkniętą duchem swojskości wyobraźnią.

MUZYKA JAKO PRZEDMIOT STUDJÓW UNIWERSYTECKICH.

Jakkolwiek już od r. 1912 wiedza muzyczna czyli muzykologia jest wykładana zarówno w uniwersytecie lwowskim, jak krakowskim, to jednak szeroki ogół do dziś nie zdaje sobie sprawy z tego, co właściwie jest przedmiotem tych wykładów.

Zanim wszakże będzie można wyjaśnić tę kwestję pozytywnie, zaznaczyć należy, że nauka muzyki w uniwersytecie nie jest ani nauką kompozycji ani nie zajmuje się kształceniem wykonawców. Cel ten spełniają konserwatorja i akademie muzyczne, obejmujące swym programem praktyczną naukę gry na instrumentach i praktyczną naukę kompozycji w najszerszem znaczeniu tego wyrazu, t. j. harmonję, kontrapunkt, formy muzyczne i instrumentację.

Muzyka w uniwersytecie traktowana jest tak samo, jak inne nauki na wydziale filozoficznym. Wszechstronne przedstawienie przedmiotu i wyników badań dotychczasowych, oraz podanie studjującym metody samodzielnego badania naukowego — oto wspólne cele tych nauk.

Studja uniwersyteckie z zakresu muzyki wymagają jednakowoż specjalnego przygotowania, a mianowicie, każdy, który pragnie im się poświęcić, musi posiąść praktycznie naukę kompozycji. Jest to warunek konieczny, a ko-

nieczność ta stanie się bez dłuższych wywodów dla każdego oczywistą, jeśli muzykę porówna się z mową ludzką, a zadanie badacza muzyki (muzykologa) z zadaniem badacza języka (filologa).

Aby odpowiedzieć na pytanie, co to jest muzykologja, trzeba zastanowić się nad tem, jakie są cele tej nauki, jaki jej zakres, jakie metody i środki badania.

Ostatecznym celem muzykologji jest zbadanie procesu rozwojowego muzyki, a na tej podstawie poznanie istoty tej sztuki.

Z określenia tego od razu widać, ze muzykologja jest z jednej strony nauką historyczną, z drugiej filozoficzną. O ile, jako nauka historyczna, ogarnąć musi muzykologja całą zbiorową twórczość muzyczną czasów minionych, o tyle, jako nauka filozoficzna, t. j. dążąca do wykrycia praw sztuki, nie może poprzestać na materjale dostarczonym jej przez historję, ani też nie może bawić się w dowolne spekulacje, lecz musi pozostawać w ustawicznym związku z muzyką współczesną. W ten sposób więc muzykologja obejmuje wszystko, co się nazywa muzyką: od najprymitywniejszych przejawów tej sztuki aż po najbardziej skomplikowane dzieła doby współczesnej.

Muzykologja, jako nauka historyczna, 1) zajmuje się paleografją muzyczną t. j. historją pisma nutowego, 2) zestawia i klasyfikuje formy muzyczne według ich historycznego rozwoju na podstawie bezpośredniej, t. j. badając dzieła muzyki czasów minionych, 3) stara się zgłębić rozwój praw muzycznych, opierając się częściowo na zachowanych dziełach teoretycznych, częściowo zaś wykrywając te prawa bezpośrednio, wreszcie 4) zajmuje się historją instrumentów muzycznych.

Jako nauki pomocnicze służą jej: ogólna historja wraz z dyplomatyką (nauką badania źródeł), chronologją, biografistyką, — bibliografja, wiedza archiwalna i biblioteczna, — historja literatury i językoznawstwo, historja liturgji, sztuk plastycznych, mimicznych, teatru i tańca.

Jako środki, któremi muzykologja zmierza do umożliwienia badań historycznych, wymienić należy wielkie publikacje dawnych pomników literatury muzycznej, a w związku z tem „stylowe", t. j. zgodne z wymaganiami danej epoki wykonywanie dawnej muzyki.

Owoce historycznej pracy muzykologji są podstawą, na której rozpocząć może swą budowę muzykologja, jako nauka filozoficzna, określona powyżej. W tem znaczeniu bada ona jedyny materjał muzyki, t. j. ton, w różnych związkach, dzięki którym powstaje dzieło sztuki. A mianowicie: bada harmonikę, rytmikę, melikę (budowę melodji) i dąży do uzasadnienia praw, jakie wykrywa.

Badania te opierają się z jednej strony na akustyce i matematyce, z drugiej na psychologji. Zaznaczyć przytem należy, że fizykalne i arytmetyczne badanie zjawiska tonu ustępuje dziś miejsca badaniu psychologicznemu, które dąży do zgłębienia praw, rządzących odbieraniem wrażeń muzycznych. Na podstawie psychologicznej opierają się też badania nad muzyką ludów żyjących na pierwotnym stopniu kultury (n. p. ludów południowej Afryki), lub też różniących się swą kulturą od kultury europejskiej (n. p. Chińczycy).

Oceniając i porównując owe prawa, wykryte w stosunku do indywidnalności twórczych lub epok, w zakresie harmoniki, rytmiki, meliki, a co za tem idzie i formy, stara się muzykologja o ustanowienie pewnych kategorji piękna. To zadanie spełnia estetyka muzyczna. Nie lekceważy ona przytem literackiej spuścizny wybitnych kompozytorów, którzy w niejednej sprawie, dotyczącej zagadnień estetycznych, pozostawili twierdzenia, mające znaczenie bądź ogólne, bądź też przynajmniej charakterystyczne dla pewnej epoki.

W całem badaniu swem posługuje się muzykologja metodą analizy, z której drogą stopniowego uogólniania dochodzi do syntezy, do stwierdzenia i ustanowienia praw muzyki.

Z tego ogólnego przedstawienia zadań muzykologji, jej zakresu, środków i metody, widać że wykłady uniwersyteckie z zakresu muzyki mają za przedmiot z jednej strony zagadnienia historyczne, z drugiej teoretyczne (filozoficzne). A ponieważ muzykologja stale wychodzi od praktycznego poznania dzieł literatury muzycznej, przeto illustracja muzyczna wykładów objęta jest ich programem, ćwiczenia zaś analityczne, związane ściśle z tematem wykładów, są dla adeptów wiedzy muzycznej praktyczną szkołą, która uczy ich metody samodzielnego badania.

Dr. Bronisława Wójcikówna (Lwów).

Z DZIEDZINY GIMNASTYKI RYTMICZNEJ.

Kwestja pożytku z gimnastyki rytmicznej tylekrotnie podnoszona i dyskutowana, nie jest do dziśdnia rozstrzygnięta; i jeżeli nie zajmuje umysłów tak żywo jak przed laty, to jednak nie straciła dotąd jeszcze swej aktualności. — I dlatego to podajemy czytelnikom ciekawe uwagi prof. St. Głowackiego zasłużonego specjalisty w tym zakresie, spisane z powodu, że właśnie zakończył dziesięciolecie, swego zawodu.

We wrześniu b. r. — pisze prof. Głowacki — minęło 10 lat od chwili, gdy rozpocząłem pierwszy kurs gimnastyki rytmicznej w lwowskim Instytucie muzycznym. — W ciągu tych 10 lat uczyłem gimnastyki rytmicznej w Konserwatorjum, w Instytucie muz., w Liceum muz., w wielu szkołach muzycznych, w Tow. zabaw ruchowych, w kilku pensjonatach żeńskich, uczyłem dzieci, młodzież i dorosłych, nauczycieli i nauczycielki, przeróżnych stopni muzykalności, wykształcenia muzycznego i inteligencji. Bywały lata, w których cały zastęp uczących się wynosił do 300 osób, bywały inne, np. podczas inwazji rosyjskiej w roku 1914 5, w których zaledwie kilkanaście panienek taktowało i kontrapunktowało za „razrieszeniem gradonaczalstwa“. Ile lat pracy nauczycielskiej, tyle lat poszukiwań w celu rozwiązania dwu cisnących się natrętnie pytań: Czy gimnastyka rytmiczna odpowie pokładanym w niej nadziejom? i — Jakie zastosowanie może mieć nauka gimnastyki rytmicznej w naszych warunkach?

Na pierwsze pytanie odpowiedź jeszcze przedwczesna, bo wypadki wojenne przerwały tok prac i zamierzeń. Za to na drugie pytanie postaram się w krótkości odpowiedzieć.

Widzę trzy sposoby stosowania nauki gimnastyki rytmicznej.

1. Gimnastyka rytmiczna jako sposób nauczania początków muzyki.

Ćwiczenia gimnastyki rytmicznej pozwalają wytłumaczyć i utrwalić w pamięci dziecka mnóstwo zasadniczych pojęć muzycznych. Więc: wartości nut i pauz, synkopy i nuty kropkowane, wszelkiego rodzaju rytmy i takty od najprostszych do najbardziej złożonych, podział metryczny, triole, duole itp., podziały nieregularne, motyw, fraza, budowa okresu, odwracanie, zmniejszanie i zwiększanie tematu, polifonia dwu- i trzygłosowa, kontrapunktowanie i kanon ritardando i accelerando, forte i piano, crescendo i desrescendo, staccato i legato, rozróżnianie słuchem całych i półtonów, odległości stopni w gamach, i i. Wszystkie wymienione pojęcia, podane w formie ćwiczeń gimnastyki rytmicznej, znajdują przystęp do dziecinnego umysłu trzema drogami: słuchem bo nauczyciel gra zadanie; dotykiem, bo uczeń wykonuje ćwiczenie dużymi ruchami całego ciała; wreszcie wzrokiem, bo widzi obok siebie ruchy współtowarzyszy lekcji. Ten sposób podawania wiadomości, przedstawiający abstrakcje w konkretnej formie fizycznego ruchu, ma bezwarunkowo wyższość nad najbardziej choćby popularnym wykładem, którego dziecko wysłuchuje, siedząc na szkolnej ławce. Ćwiczenia mogą się odbywać w pokojach średniej wielkości, grupami po kilkoro, choćby tylko troje, lub dwoje dzieci, w zwykłych, codziennych sukienkach. W szkole muzycznej jedna godzina tygodniowo na ten cel przeznaczona, wystarczy zupełnie do przerobienia w ciągu roku materjału przezemnie powyżej wskazanego, a połączona z kwandransowem ćwiczeniem w pisaniu nut, zastąpi w zupełności pierwszy rok zasad muzyki w sposób dla dzieci miły i ponętny.

Lekcję taką może prowadzić nauczycielka średnio grająca na fortepianie, byle miała wrodzone poczucie rytmu i dość energji, żeby skaczącą i biegającą gromadkę w karbach utrzymać i do uważnego traktowania ćwiczeń skłonić.

Stosowanie gimnastyki rytmicznej przy prywatnych lekcjach muzyki uważam także za możliwe, gdy się tak zdarzy, iż kilkoro dzieci w jednym czasie na lekcję się schodzi i można kwandrans na ćwiczenia ruchowe poświęcić.

2. Gimnastyka rytmiczna jako studjum podstawowe w szkole baletowej.

Równoczesność ruchu ciała z ruchem muzyki jest piętą achillesową każdej zbiorowej, a niestety, często i solowej produkcji tanecznej. Z góry wykluczam możność wyrobienia nie istniejącego w danym osobniku poczucia rytmu, a mam poważne, na dziesięcioletniem doświadczeniu oparte, wątpliwości co do możności rozwinięcia słabego poczucia. Dlatego sądzę że osoby arytmiczne nie powinne być do szkoły baletowej w ogóle przyjmowane, bo przykro jest potem patrzeć, jak ładna, zgrabna i z dobrą techniką, primaballerina każdem postawie-

niem swej zgrabnej stopki staje na stopie wojennej z kapelmistr em i jego batutą.

Odpowiednio zastosowane ćwiczenia gimnastyki rytmicznej przesieją w ciągu 14 dni kandydatów i kandydatki do baletu w sposób nie pozostawiający wątpliwości, stałe zaś codzienne lekcje wyrobią w pozostałych wrażliwość na najsubtelniejsze odcienia agogiki, pouczą ich o dynamice muzycznej i dynamice ruchu, o motywie, frazie, okresie, linji melodycznej i przez zjednoczenie wrażeń słuchowych i dotykowych dadzą możność odtwarzania muzyki ruchem, co wszystko razem przy nabytej przez baletowe ćwiczenia technice, nada każdemu ich występowi, choćby najprostszemu, pewny, dla subtelnego widza odrazu widoczny polor artystyczny. — Piszę to z przekonania i doświadczenia własnego, bo występy taneczne moich uczennic cieszyły się zawsze powodzeniem i dawały widzom zadowolenie estetyczne, a przecież te panienki nie posiadały żadnej techniki ruchowej, chodziły i biegały jak im się podobało i tylko jedność ruchu z towarzyszącą muzyką, bezwzględnie przezemnie wymagana, stwarzała harmonię między słuchowem a wzrokowem wrażeniem i wywoływał zadowolenie widzów.

To też najodpowiedniejszem rozwiązaniem kwestji byłoby w tym wypadku wprowadzenie zawodowego nauczyciela. W razie przeszkód jednak, ponieważ nie zależy tu tak dalece na muzycznem urozmaicaniu i kombinowaniu ćwiczeń, ile na wyrabianiu mechanizmu ruchowego uczniów, możnaby poprzestać na sporządzeniu dokładnego planu ćwiczeń przez siłę zawodową, a przeprowadzenie lekcji pozostawić baletmistrzowi i korepetytorowi, odpowiednio pouczonemu.

3. Gimnastyka rytmiczna w ogródku freblowskim.

Freblanka nawet nie grająca na fortepianie, tylko na skrzypcach, lub pomagając sobie śpiewem i klaskaniem, znajdzie w ćwiczeniach gimnastyki rytmicznej niewyczerpaną kopalnię zajęć dla swojej gromadki. Wiem od osób, które według moich wskazówek robią z dziećmi ćwiczenia gimnastyki rytmicznej, jak dobry wpływ wywierają one na rozwój inteligencji: dzieci uczą się rozróżniać stronę lewą i prawą, tył i przód, górę i dół, ruch szybki i powolny, bieg, skok, chód, uczą się chodzić, zatrzymywać, liczyć kroki, oceniać odległość, obracać, klękać, siadać, a to wszystko przy muzyce, która im sprawia żywą radość i robi z tego kwandransa gimnastyki najmilszą i niecierpliwie oczekiwaną rozrywkę.

Oto szkicowy rys trzech najprostszych, bardzo łatwych i mojem zdaniem niezmiernie użytecznych zastosowań nauki gimnastyki rytmicznej. Zamiar umniejszania metody genewskiego mistrza przez przystosowanie jej do maluczkich rzeczy i maluczkich stosunków, daleki jest ode mnie. Ale wiemy, że prawo mimikry jest jedną z zasad rządzących bytem; kto mu się nie podda, zginie; z drugiej zaś strony będąc przekonany o pożyteczności gimnastyki rytmicznej radbym, żeby ona znalazła drogę dostępu do jak najszerszych warstw społeczeństwa.

Z SALI KONCERTOWEJ.

Egon Petri wystąpił w swym pierwszym koncercie z programem o zawartości tak masywnej, iż powątpiewać można na serjo, czy usiłował kto kiedykolwiek na estradzie podźwignąć ciężar tej wagi. Potrójna fuga Bacha Es-dur, Warjacje Beethovena Es-dur, Sonata B-dur (Hammer-Klavier) i fantazja Liszta na temat chorału Anababtystów! Nastrój miary najwyższej, powaga bliska majestatu, gęstość polyfonji zdolna wywrzeć ucisk na najtęższe mózgi, napięcie siły wszelakiej nie dające wytchnąć słuchaczowi prawie nigdy. Zadanie ogromne i dla artysty i dla publiczności! — Ale koncertant wyszedł zeń zwycięsko, a słuchacze, jeżeli może uginali się chwilami pod ciężarem muzyki tak skondensowanej, to w każdym razie umieli zachować należyte skupienie i zasłużyć sobie na miano muzykalnego audytorjum, orjentującego się w ogrodzie sztuki nawet u wejścia do najtajniejszych labiryntów... Popularność jaką się cieszy u nas Petri, pomogła w tym wypadku słuchaczom niemało. Powierzają się mu oni z zaufaniem, prawie że mówiąc: prowadź nas gdzie chcesz. A że Petri posiada niewątpliwie pierwszorzędne warunki na wykonawcę muzyki najpoważniejszego stylu: spokój, niezachwianą moc w opanowaniu polyfonji, jasność gry i umiejętność rozkładania należytego świateł chociażby w sposób oszczędny i daleki od zbyt silnych kontrastów; przeto powodzi mu się z tem tak dalece, iż słuchacze zachowują swą ufność i nadal, nie mówiąc już o respekcie, i bez szemrania podziwiają grę jego dalej.

W tych uczuciach dla artysty, powinnoby być miejsce i na miłość, skoro Petri jest — jak się to mówi — ulubieńcem publiczności. Pojęcie to jednakże, jeżeli zwłaszcza zechcemy z niem połączyć uczucie miękkości i ciepła, zdaje się być obce w dziedzinie sztuki wykonawczej jego. Przy wysokich zaletach swoich, gra Petriego zdradza się bowiem chwilami z pewną obojętnością na wdzięk kantyleny. Surowość i czystość stylistyczna konturów, wymagana a nawet konieczna w wielu utworach, zyskuje na tem niezaprzeczenie; u Beethovena stanowi bardzo często podstawę charakteru jego męskiego i wysokiej powagi. Przecież jednak nie zawsze. Przy wykonaniu koncertu c-mol (w drugim wieczorze) dawało się to odczuć w ustępach czysto melodyjnych: słuchacz nie mógł się uchronić od pewnej deziluzji w takich momentach. Ale wirtuoz nie pozwala mu długo oddawać się temu chwilowemu zniechęceniu, gdyż bezpośrednio potem zajmuje całkowicie uwagę jego plastyka i siła, z jaką umie doskonale każdy „dalszy ciąg" rozwinąć, oświetlić i do pewnych, określonych punktów kulminacyjnych doprowadzić. I w ten to sposób wiedzie artysta swego słuchacza przez cały wieczór.

Po koncercie Beethovena nastąpił koncert Czajkowskiego, a potem Fantazja Liszta, którą zakończył się oficjalny program rozpoczęty „Koriolanem" Beethovena. Wzięła w tem udział orkiestra wojskowa pod batutą p. Szego muzyka widocznie wykształconego i rutynowanego. Petri panował oczywiście dalej nad programem i słuchaczami. Koncertowi Czajkowskiego ujął nieco z orjentalnej jego dzikości, ale ani wielkiego rozmachu ani siły ogromnej nie oszczędzał, a podobnie postąpił i z Fantazją Liszta. Na zakończenie usłyszeliśmy cały szereg naddatków, między nimi polonez As-dur Szopena wykonany bardzo jędrnie i poważnie. (*st. n.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZE ŚWIATA.

Ruch muzyczny we Lwowie jak na razie nie daje wiele znaków życia. Nauka w konserwatorjum i szkołach muzycznych rozpoczęta, o pracah przygotowawczych do jakichś zbiorowych koncertów nic nam nie wiadomo, zapowiedzi koncertowych mało. Biura agencyjne zapowiadają rozmaitych solistów: Śliwińskiego i Landowską, Dębicką i Schmedesa. W teatrze obok „Widm" Moniuszki ma być wykonana symfonja Karłowicza „Odwieczne pieśni".

Z Krakowa nam donoszą, iż prócz dalszych usiłowań nad zorganizowaniem opery i prócz kilku zapowiedzianych koncertów wirtuozowskich, nic niema do zanotowania z życia muzycznego. Zastój ten tłómaczyć można zarówno początkiem sezonu jak i stosunkami obecnymi, które niepozwalają jeszcze żadnym poszczególnym kołom czy jednostkom grupować się i przystępować do pracy.

Z Warszawy dowiadujemy się, iż Filharmonję otwarto koncertem złożonym wyłącznie z polskich utworów. Solistą wieczoru był Henryk Melcer. Wykonał on w pierwszej części swój własny koncert fortepianowy (c-moll), a w drugiej „Fantazję polską" Paderewskiego z towarzyszeniem orkiestry. Zmuszony oklaskami do nadprogramowych dodatków, zagrał ponadto poloneza as-dur i etiudę tercjową Szopena, oraz własną misterną parafrazę z „Wiosny" Moniuszki.

Obecna orkiestra Filharmonji składa się z 52 instrumentów. Nie wszyscy zaangażowani członkowie orkiestry mogli się dotychczas stawić, więc przy niektórych pulpitach zasiadają tymczasem zastępcy. Przewidziane jest powiększanie orkiestry w razie wykonywania utworów, wymagających silniejszej obsady, aż do 90 osób.

W Przemyślu otwartą ma być w listopadzie stała opera, której artystycznym kierownikiem będzie p. Br. Wolfsthal.

Dyrekcję opery wiedeńskiej ofiarowano R. Straussowi na sześć miesięcy. Nie wypływa stąd jednak aby „słynny" kierownik dotychczasowy Gregor miał być usunięty. Jak na razie dymisja jego jest dopiero przewidywana zapewne i oczekiwana z niecierpliwością.

„Salome" R. Straussa wystawiono w wiedeńskiej Hofoperze z p. Jeritzą w partji tytułowej. Operę przyjęto nie tak gorąco jak inne późniejsze dzieła Straussa a w prasie dały się słyszeć głosy, iż muzyka Salomy należy już dziś do rzeczy zblakowanych!...

Nowe dzieła. Rezniczek znany kompozytor „Donny Diany" wykończył nową operę p. t. „Rycerz Sinobrody" a scena nadworna w Darmsztadzie nabyła prawo pierwszeństwa w jej wystawieniu. Schreker skomponował operę „Der Schatzgraber", Korngold napisał muzykę do komedji Szekspira „Wieczór trzech króli".

Wiedeński „Männergesangverein“ obchodzi w tym roku 75 rocznicę swojej egzystencji. Na uroczystość złoży się kilka tylko punktów programu t. j. pochód do grobu założyciela, msza śpiewana u św. Szczepana, przyjęcie w ratuszu i salach Towarzystwa muz. wreszcie wieczorem koncert. Program ograniczono ze względu na panujące obecnie we Wiedniu stosunki.

Nieznany manuskrypt nutowy zostanie niebawem w Berlinie przedstawiony publicznie przez prof. Schuberta. Pochodzi on z czasów starożytnej Grecji i dzięki temu budzi ogólne zainteresowanie, zabytków bowiem nutowych z tych czasów posiadamy niewiele. Tekst, spiew i towarzyszący instrument odcyfrowano, będzie to, jak się zdaje, wyjątek z jakiegoś muzycznego podręcznika.

OSOBISTE

Helena Ottawowa już powróciła z Warszawy do Lwowa i rozpoczęła naukę w swej szkole. Sukces odniesiony w Warszawie przyniósł sympatycznej naszej pianistce nowe laury. Krytyka warszawska rozbiera szczegółowo właściwości gry p. Ottawowej, podnosząc na pierwszem miejscu niepospolitą jej muzykalność, wytworność w odczuwaniu i traktowaniu utworów, czystość techniki, przejrzystość i szlachetność interpretacji. Artystka wykonała w pierwszym wieczorze c-moll koncert Beethovena a w następnym szereg utworów Szopena, Francka, Bacha, Liszta, Melcera i. i.

Wanda Landowska zjeżdża niebawem do Lwowa. Niezrównaną klawesynistkę oczekują liczni zwolennicy z radością, wiedząc, że produkcja jej oryginalna, bo wnosząca ze sobą na chwilę odrębną atmosferę przeszłości, działa ożywczo i pobudzająco. Program składa się tym razem z kilku części zatytułowanych charakterystycznie, każda zaś część mieści w sobie utwory XVIII. stulecia: sielankowe, opisowe, lub taneczne, kompozycji Bacha, Couperina, Rameau i. i.

Seweryn Eisenberger przeniósł się z Berlina do Krakowa na stałe i jest tamże profesorem najwyższego kursu w konserwatorjum.

Leopold Rostropowicz wiolonczelista, profesor konserwatorjum w Rostowie nad Wołgą rozwija swą działalność wirtuozowską z wielkiem powodzeniem i cieszy się przytem jako kompozytor znacznem uznaniem. Koncertował dotąd w Piotrogradzie, w Moskwie i innych miastach rosyjskich.

Józef Cetnar skrzypek, przed kilkoma laty uczeń prof. Wolfsthala a następnie Szewcika we Wiedniu, wystąpi dnia 11. b. m. z własnym koncertem we Lwowie.

Józef Mann wystąpił niedawno w Berlinie poraz pierwszy i zdobył sobie uznanie bardzo gorące.

Stefa Rodane mezosopranistka, śpiewa z wielkiem powodzeniem w Zagrzebiu. Krytyka chwali bardzo żywo jej pierwszorzędne kwalifikacje artystyczne: inteligencję, sposób śpiewania, muzykalność i grę.

NEKROLOGJA.

Cezary Cui kompozytor rosyjski, człowiek niegdyś wielkiego wpływu i znaczenia zmarł w bardzo podeszłym wieku. Był przyjacielem osobistym Moniuszki. Pozostawił sporą ilość utworów przeważnie lirycznych.

Karol Lecoque słynny kompozytor operetkowy urodzony w roku 1832 zmarł ubiegłego tygodnia w Paryżu. Był autorem wielkiej ilości utworów, wśród których sławą światową cieszyły się operetki „Córka pani Angot“, „Książątko“ i „Girofle-Girofla. Hołdował wytwornemu stylowi lekkiemu, oddalonemu od gminnej pospolitości.

OD REDAKCJI.

Upraszamy naszych łaskawych współpracowników w pierwszym rzędzie, a następnie i szanownych czytelników, aby w kwestjach poruszanych przez „Gazetę muzyczną“ zabierali głos, czyniąc uwagi, stawiając zapytania i dając odpowiedzi. Redakcja o ile miejsce na to pozwoli, będzie je umieszczać bądź w całości bądź streszczone, i ma nadzieję, że w niejednej sprawie wywiąże się dyskusja pożyteczna zarówno dla ogółu, jak i dla wydawnictwa.

NAJBLIŻSZE KONCERTY WE LWOWIE, W LISTOPADZIE.

7. **Józef Śliwiński** — Sala Filharmonji.
8. **Wanda Landowska** — Sala Tow. Muzycznego.
11. **Józef Cetnar** — Sala Tow. Muzycznego.
19. **Eryk Schmedes** — Sala Filharmonji.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Listopada 1918. Nr. 4.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 36·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 18·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 9·—	Marek . . 6·—

MUZYKA A NASZE SPOŁECZEŃSTWO.

IV.

Określenie muzykalności naszej zasadnicze, dokonane z punktu widzenia ogólnego, nie wystarcza, jeżeli idzie o podstawę do bliższego poznania jej właściwości i niedostatków, aby „uczynić ją materjałem podatnym dla wszelakiego piękna sztuki muzycznej". Należy ją scharakteryzować dokładniej, a daje się to najłatwiej uczynić, wyprowadzając jej stopnie rozmaite z wrażliwości na rytm, melodję i harmonję, będące jak wiadomo trzema głównymi składnikami muzyki. Potworzyć możnaby w ten sposób niższe i wyższe kategorje muzykalności; do najwyższej należałyby jednostki zdolne do obejmowania całości i formy utworu muzycznego — przed tymi to dopiero sztuka muzyczna otwiera się jak księga o znakach czytelnych i zrozumiałej treści.

Polak jest silnie wrażliwy na rytm, o czem świadczą najwymowniej tańce tak bardzo charakterystyczne jak polonez, mazur i krakowiak. Zbyt jest jednak nerwowy a przytem woli swojej nie lubi skupiać na dość długą metę, wskutek czego nie chce się utrzymywać w ścisłości rytmicznej przez czas dłuższy. Właściwość ta, znalazła u największego polskiego i na-wskróś polskiego gieniusza Fryderyka Szopena wyraz swój w tak zwanem *tempo rubato*, nie będącem czem innem jak tylko chwiejnością, nieścisłością, chimerycznością rytmu. Tańce nasze, zwłaszcza mazur i krakowiak mają swe kaprysy już z urodzenia: mazur akcenty dynamiczne na słabych częściach taktu, krakowiak synkopy, cała ich fantazja i zadzierżystość, maluje się w nich wybornie. Ale nawet posuwisty polonez posiada w zakończeniu charakterystyczną hemiolę t. j. zmianę dwu taktów trzyćwierciowych na jedną całość trzypółnutową. Folgując swej skłonności do wyłamywania się z pod porządku rytmiki, Polak w tańcu znajduje dla niej ujście właśnie w tych wspomnianych przeciwakcentach, na które padają siarczyste hołupce, nie ma zatem potrzeby tańczyć nie w takt. W każdej jednak innej czynności, gdzie potrzeba stosować się do miarowego rytmu, a przedewszystkiem w graniu na instrumencie nie lubi ścisłości rytmicznej. Dowody na to istnieją liczne, a do najklasyczniejszych należą spostrzeżenia słynnego pedagoga Leszetyckiego, który mając do czynienia z wieloma bardzo uzdolnionymi Polakami, utrzymywał, że każdemu z nich właściwą była mniejsza lub większa skłonność do arytmji. Tej to arytmji właśnie broni Paderewski w pracy swej, ogłoszonej przed kilkoma laty w angielskim języku, a zaj-

mującej się szopenowskiem *tempo rubato*. Wypowiada on tam mniej więcej myśl, że arytmja, jakkolwiek bywa objawem chorobliwym, to jednak podnosi emocyjną stronę gry w wysokim stopniu, bo przecież i jako nieprawidłowość serca jest w jaknajściślejszym związku z wzruszeniami. A nam Polakom nie brak było chyba wzruszeń w narodowem naszem życiu i w indywidualnem — możnaż się zatem dziwić, że arytmja stała się właściwością narodową, a w muzyce znalazła swój wyraz? Dodać też tu wypada w dalszym ciągu, że i w zakresie najprymitywniejszej nawet rytmiki, uchodzimy za natury trudne do okiełzania. W interesującej swej książce „Wer ist musikalisch" przytacza Dr. Billroth sześć sprawozdań z rozmaitych pułków, dotyczących nauki maszerowania. W każdem jest mowa o pewnym procencie najniezręczniejszych, niezdolnych do zachowania taktu jednostek, a są między nimi takie, które wskutek tego przeznaczono do kawalerji, lub w ogóle wykluczano od czynności w polu — oczywiście, ongi w czasach nieczynnego militaryzmu. Dr. Billroth przytacza pułki niemieckie, czeskie, węgierskie i słoweńskie. O polskim brzmi jego sprawozdanie tak: „Zdarzają się ludzie, którzy 10 do 12 lat służą, a mimo to nigdy nie umieją sobie zdać sprawy z rytmiki ścisłej i dokładnej przy marszu. Najniezręczniejsi w ogóle nie doprowadzają do jakiegoś pomyślnego rezultatu. Zauważyć można wielu, którzy dopóty maszerują równo, dopóki patrzeć się mogą na kroki stawiane rytmicznie przez drugich; osobnik taki pozostawiony bez przykładu i bez oparcia, popada w nierytmiczność. Najciężej między Polakami uczą się rytmiczności mieszkańcy gór, uwaga ta jednakże stosuje się również i do innych plemion.

Jak widzimy, określenia muzykalności nie będzie można jedynie na stopniu wrażliwości opierać, bo jak się okazało, inna to rzecz uczuwać podnietę pod wpływem rytmu, a inna mieć poczucie równomierności. Podobnie będzie i z melodją. Inna rzecz zachwycać się nią, a inna rozpoznawać w niej odległości dźwięków, lub powtarzać głosem raz usłyszany ich szereg.

Że jesteśmy wrażliwi na melodję i nawet w wysokim stopniu, to wątpliwości nie ulega żadnej. Co do słuchowych naszych fonetycznych zdolności, można zauważyć, iż osób niezdolnych do powtarzania tonu lub melodji, oczywiście najprostszej, spotyka się u nas niewiele. Między zaś temi, co robią wrażenie zupełnie „niemuzykalnych", bywają i takie, o których niema pewności, czy wrodzony brak słuchu powoduje niemożność trafienia tonu, czy też jakaś czysto fizjologiczna przyczyna, bo zdarza się, iż te same osoby u drugich podobne niedostatki zdołają zauważyć dość łatwo.

Ale wróćmy jeszcze do naszej wrażliwości. Uczuciowość właściwa każdemu Polakowi, czy ją będziemy obserwować w objawach jej normalnych, czy też neurastenicznych t. j. poniekąd chorobliwych, musi znaleźć swój wyraz w melodji zarówno tej, która naszemu upodobaniu odpowie, jak i tej, którą twórczość ludu, czy artystyczna twórczość jednostek, wydaje ze siebie. Znajdą w niej wyraz oczywiście i inne cechy nasze narodowe: żywość wyobraźni szukająca nieustannie i we wszystkiem rozmaitości, nasze zamiłowanie do barw i okazałości dobrym smakiem powstrzymywane, nasze romantyczne pożądanie osobliwych wypadków, ostudzane trzeźwą rzeczywistością, gesty szerokie zdumiewające nieraz przy naszem chudopacholstwie, lotne porywy i ciężkie przygnębienia, a wreszcie nasza ogólnie światu znana melancholja, co to pojawia się nieraz tuż obok żywych wybuchów radości zupełnie niefrasobliwej. A jeżeli melodję uważamy za wyraz uczucia, to tę, co niewątpliwie z serca wyszła i do serca trafia, dali nam Szopen i Moniuszko, zaczerpnąwszy jej wątek z ludu — krąży ona w naszym organiźmie psychicznym jak krew, i dlatego jest nam tak swojską.

Płodem umysłu i refleksji a zarazem i płodem wyższej kultury jest bez zaprzeczenia harmonja, zwłaszcza jeżeli weźmiemy na uwagę jej zespół kontrapunktyczny łączący w równoczesne brzmienie pewną ilość melodyj, które współdziałają jedna obok drugiej, zbiegają się co chwila i rozbiegają, naśladują i kontrastują, przysłaniają i odsłaniają. Zespół harmoniczny t. zw. akordowy, daje nam również brzmienie równoczesne, że jednak staje się ostatecznie tylko dopełnieniem melodji, przeto niemoże sobie rościć prawa do tego samego znaczenia co kontrapunktyczny i współdziałania umysłu w tym stopniu nie wymaga.

Mimo, że dopiero wszystkie czynniki muzyczne razem dają nam całość doskonałą, przecież obojętności na muzykę skomplikowaną nie możemy jeszcze brać za niemuzykalność,

tylko za pewien jej stopień nieco niższy, historja bowiem nas uczy nietylko, że trzy te czynniki rozwijały się kolejno i stopniowo, lecz nadto, że rozmaitym plemionom nie były w równym stopniu właściwe, o czem poprzednio była już mowa.

Słowianie weszli na arenę sztuki europejskiej dopiero w ubiegłem stuleciu, a chociaż i Czesi i Rosjanie rozwijali żywo swą muzykę za postępem czasu, to jednak rodzajem swej muzykalności i upodobaniem zblizają się oni raczej do muzyki romańskiej niż do germańskiej, mimo, że od Niemców wskazówki naukowe pobierali, jako od muzyków doświadczeńszych i głębszych. Polacy przewyższają ich w tem upodobaniu znacznie. Wielką tu rolę odgrywa i kultura, której od wieków ulegaliśmy i wpływ bezpośredni Włochów a później i Francuzów na życie polskie. Język nasz na łacinie wykształcony jest też niezawodnie jedną z tych ważniejszych nici łączących nasze ucho z muzykalnością romańską. I znowu zwrócić się tu musimy do Szopena i Moniuszki. Nie są to dwaj mistrzowie równorzędnie genialni, lecz obaj zarówno oddaleni od typu niemieckiego, obcego słowiańskiej naturze, schodzą się w upodobaniach swych w muzyce romańskiej. Szopen wytworniejszy i subtelniejszy od Moniuszki, bogatszy w oryginalną pomysłowość, mimo zakresu mniejszego, w jakim się zamknął, g i e n i u s z pierwszorzędnego znaczenia, popularność swą zawdzięcza przedziwnej jasności swej muzyki, jej sile i jej wdziękowi, al nadewszystko temu, że cały ciężar polyfoniczny równoznaczny z owym myślowym, o którym poprzednio była mowa, umiał w takiej utrzymać mierze, iż rzadko przekracza on wagę, jaką umysł polskich jego słuchaczy może na sobie utrzymać. Bo umysł nasz przy całej swej giętkości nuży się łatwo, lubi przeskoki i odpoczynki a wobec muzyki zachowuje się podobnie jak wobec literackiej stylistyki, od której żąda przedewszystkiem jasnej i nie skomplikowanej budowy zdań. Niema też potrzeby przypisywać popularności Szopena tej lub owej reminiscencji włoskiej, jaką można niekiedy napotkać u niego, bo ta gienialna równowaga, kryjąca poza sobą mozartowski ład i zmysł piękna, jest niewątpliwie najgłębszą tajemnicą zrozumiałości nieśmiertelnych jego dzieł.

St. Niewiadomski.

O „ROCIE“ I JEJ MELODJI.

Jednym z najsilniejszych tekstów pieśniowych istniejących w naszej literaturze, jest niewątpliwie wiersz M. Konopnickiej, znany ogólnie i spiewany pod nazwą „Rota“. Napisany pod wrażeniem Wrześni i gwałtów pruskich, obiegł kraj cały i w krótkim czasie stał się własnością Narodu, jako alarmujące hasło, potężny protest i z głębi duszy wydana przysięga. Prosty i zwięzły wyraża swą zdrową i żywo z piersią Polaka zrośniętą myśl tak jasno i dobitnie, a przytem tak podniośle, że żadna polityka i żadne partyjne ideje nie zdołają jej nigdy zniweczyć, ani też żadna krytyka literacka artystycznych jej kształtów utrącić. I dlatego to „Rota“ przyjęła się ogólnie.

Ale coś więcej jeszcze. Mimo, że utworzona przed laty, tak doskonale łączy się z sytuacją obecną, tyle ma nastroju chwili dzisiejszej, tak dalece proroctwem brzmi spełnionem, takie najgłębsze wypowiada wskazania, że staje się właściwie jedyną pieśnią narodową aktualną — wobec niej, wszystkie inne nabierają charakteru pamiątkowego. Nie usuwa ona wprawdzie jeszcze konieczności stworzenia hymnu narodowego, sama jednak w sobie jest tak doskonałą, iż trudno sobie pomyśleć, aby jej inna jaka poezja mogła dorównać.

Zupełnie inaczej niestety, ma się sprawa z melodją. Skomponowana pod wpływem uczuć zgoła odmiennych, molowa, smętna, żałośna, jest raczej skargą wydaną w największem przygnębieniu ducha, niż oddźwiękiem energji i wiary. Należy raczej do liryki podkościelnej, brzmi wprost deprymująco. W chwili dzisiejszej, gdy „wroga nam zawierucha“ rozpadać się już zaczyna „w proch i pył“, gdy wstaje „potężny hufiec nasz“ i „złoty róg“ daje się słyszeć, melodja ta zaprawdę traci prawo istnienia: grobowa jej, niewolnicza nuta powinna być zastąpiona inną.

Muzycy nasi niech na to zwrócą uwagę. Piękny tekst łatwo muzyczną inspirację pobudzi. Może powstanie pożądana melodja inna — jasna, podniosła, energją i życiem drgająca!

O UMUZYKALNIENIE NASZEJ MŁODZIEŻY.

Zapoczątkowane przed wojną, a przeprowadzone na terenie omal wszystkich galicyjskich szkół średnich, męskich i żeńskich ba-

dania nad stanem śpiewu i muzyki w szkole stwierdziły niezbicie, że sprawa ta stała się piekącym postulatem wymagającym koniecznie rozwiązania. Daleko sięgającym planom reformy, które znalazły swój silny wyraz w ankiecie zwołanej w maju 1914 przez Radę Szkolną krajową, stanęła na wspak — wojna. Jesteśmy zatem tam, gdzie byliśmy w latach ubiegłych. Nie ulega najmniejszej kwestji, że dzisiaj w chwili zasadniczej przebudowy czynniki po temu powołane i tej sprawy z oczu nie spuszczą i że szkoła uczyni wszystko, co do niej należy i co uczynić może, rozumiejąc dobrze jak niesłychanie poważnym czynnikiem wychowawczym jest nauka muzyki i śpiewu — to jednak kwestji nie rozwiąże, jeżeli w tej pracy nie dopomoże szkole — społeczeństwo. Bez jego współdziałania problem, według mego głębokiego przekonania, będzie nadal nierozwiązalny. W jakim kierunku owa współpraca pójść musi — oto kwestja, której parę słów poświęcić pragnę.

Całego ciężaru umuzykalnienia naszej młodzieży nie można zwalać na szkołę, względnie na prywatnych nauczycieli muzyki. Szkoła ma głównie przy nauce śpiewu czy muzyki cele praktyczne na oku i inaczej być nie może. Nauczyciele i nauczycielki uczący prywatnie mają za zadanie doprowadzić swego ucznia, czy też uczenicę do opanowania instrumentu. Na teoretyzowanie, zaznajomienie młodzieży z okruchami chociażby historji muzyki niema miejsca, ni czasu. W tem źródło takich n. p. cyfr*): na 6366 uczniów kl. V. — VIII. gimn. i V. — VII. szkół realn. o Szopenie coś niecoś wiedziało i znało niektóre jego utwory 23·27%, o Żeleńskim z tej samej liczby 4·82%! Smutne cyfry! Podobnie rzecz ma się ze znajomością form muzycznych. Badania stwierdziły, że najmniej znaną formą jest symfonja i poemat symfoniczny (i to — naturalne), średnio znaną opera, doskonale znaną operetka. Znalazłem takie zakłady lwowskie, w których 25% młodzieży znało operę, ale 100% operetkę. — I te cyfry są niewesołe! Czyja wina? Czy wyłącznie szkoły? — W roku 1914 przeprowadziłem badanie w jednym z zakładów lwowskich żeńskich i okazało się, że na 51 uczenic znało okruchy teorji 47% (z tego od prywatnych nauczycieli 27%, z podręczników zaś, głównie prof. Niewiadomskiego, 20%) grało na fortepianie, przeważnie po parę lat, 86% uczenic, na skrzypcach 4%, razem 90%, czyli na 90% grających blisko połowa nie miała pojęcia o prymitywach teorji. Rzecz prosta — chodziło widocznie o opanowanie instrumentu i tylko o to.*) Czy taka nauka poza teorją i ponad teorją prowadzona może być korzystna — śmiem wątpić. Prowadzone w czasie wojny dorywczo jednak, dalsze badania stwierdziły, że nie idziemy ku lepszemu. Objaw to był zresztą bardzo logiczny i naturalny, inaczej być nie mogło, zwłaszcza u nas, gdzie straszliwy walec wojny przesuwał się raz po razu. Coraz drastyczniej zaznaczały mi się tylko w moich badaniach cyfry odnoszące się do znajomości form muzycznych, potworniał mi wprost procent znających — operetkę.

Tych kilka cyfr wyjętych z żmudnych i dokładnych tabel statystycznych stanowić może dostateczną platformę do rozważań, co czynić trzeba i należy. Jako do wszelkiej pracy przebudowy obecnej i tu potrzeba pomocy społeczeństwa, poparcia naszych wielkich centrów miejskich: Lwowa, Krakowa, Warszawy, Poznania, by można było osiągnąć rezultaty. Na wielkie centra szczególnie zwrócić uwagę się musi, jako, iż stanowią one naturalny rezerwoar, z którego młodzież spłynie w małe miasta prowincjonalne, w których jej, w centrach przygotowanej, budzić przyjdzie życie muzyczne. Podoła temu na pewne, jeśli sama uzyska ten stopień umuzykalnienia i przygotowania, któryby jej samodzielną umożliwił pracę. Dróg po temu wiele. Przedewszystkiem stanowić je może: opera i koncert, bezprzecznie najwalniejsze środki do umuzykalnienia naszej młodzieży. Lwów dysponuje i pierwszą i drugim, a jednak!... Pamiętam: zbierałem sam w jednym z zakładów męskich lwowskich dane do statystyki znajomości form muzycznych i nie zapomnę tych błyszczących, jasnych, dziecięcych oczu, które z entuzjazmem reflektowały czar wspomnień z bytności na przedstawieniu: Krakowiaków i górali, Halki, czy też Strasznego Dworu. Tylko tych szczęśliwców było bardzo, bardzo mało, tych którzyby chodzili na koncerty znalazłem jeszcze mniej. A przecie i opera i koncert dałyby się przy krzcie dobrej woli ze strony czynników

*) Lesław Jaworski: Muzyka w gimn. i szkołach realn. „Muzeum“ 1913 i odbitka.

*) Lesław Jaworski: Kilka uwag w sprawie nauki śpiewu w żeńskich szkołach średnich. Lwów 1914.

kompetentnych uprzystępnić dla młodzieży. Ile dobra wyrządziłoby się tem! Nie chodzi o to, by spektakle operowe, czy koncerty były częste, chodzi o to, by były. Jeden koncert na miesiąc, jedno przedstawienie operowe na miesiąc zaradziłyby niechybnie złu, byle tak pierwszy, jak drugie było wyłącznie dla młodzieży szkolnej urządzone. Czynniki rządzące naszym umiastowionym teatrem bez zbytniego obciążenia budżetu mogłyby zgodzić się na dawanie raz na miesiąc jednego spektaklu operowego (po południu) dla młodzieży szkolnej, a gdyby nawet coś i dopłacić wypadło -- to naprawdę grosz ten nie mógłby być lepiej użytym. Chodziłoby tylko o to, by przedstawienia te były wyłącznie dla młodzieży dostępne, co i nie trudno osiągnąć, gdyby bilety wstępu były do nabycia tylko przez dyrekcje zakładów. Trudniej z koncertami!

W roku ubiegłym obiegały głuche wieści o mającym powstać związku, któryby się zajął urządzaniem koncertów dla młodzieży. Na razie projekt nie doszedł snać do skutku, a szkoda! Nie ulega kwestji, że tu trudności do pokonania są poważniejsze, jednak nie takie, którychby zwalczyć się nie dało. Artystów ofiarnych nie brakło, doświadczenie nas o tem poucza, trudność zasadniczą stanowi brak sali. Najgroźniejszy z wrogów naszej młodzieży: kino zajęło wszelkie sale, nawet tę, w której połyska biust Szopena. A jednak przy dobrej woli i tu dałby się znaleźć jakiś sposób wyjścia, któryby umożliwił stworzenie stałej instytucji koncertowej dla młodzieży. Że tu mogłaby się ona nauczyć najwięcej — nie ulega chyba najmniejszej kwestji. Planowo pomyślany koncert stałby się najlepszym elementarzem muzycznym, zwłaszcza, gdyby w skład jego weszły: krótka prelekcja i objaśnienie utworów wykonywanych. Byłby to: „Koncert szkolny", w wysokim stopniu pouczający. — Z tego rodzaju instytucją porobiłem jak najdokładniejsze doświadczenia wypraktykowawszy ją w szeregu „Koncertów szkolnych" na terenie poszczególnych zakładów i na większych estradach. Rezultaty były tak bardzo dodatnie i tak bardzo pouczające, co czynić należy, że w związku z niniejszym artykułem uważam za swój obowiązek przedstawić je w artykule następnym. Uczniowie i uczenice, przysłuchujący się tym koncertom umuzykalniali się niesłychanie, zanikała blaga w sądach i szermowanie pustymi frazesami, budził się rzetelny zapał i prawdziwe umiłowanie muzyki. Stworzyć podobną instytucję na szeroką zakrojoną skalę — to nie postulat już, ale prawdziwy obowiązek. Tylko tu potrzebną jest praca nie jednostki, ale zrzeszenia, za rezultaty można ręczyć. Raz na miesiąc dawany taki koncert przyczyni się na pewne do umuzykalnienia naszej młodzieży, byle i on znowu wyłącznie i jedynie dla młodzieży był przeznaczony i dostępny. Zrzeszenie osób, któreby się zajęło stworzeniem takiej instytucji mogłoby zdziałać jednak jeszcze więcej!

Ongiś słynny Rubinstein koncertując po wielkich centrach, uważał za swój obowiązek grać specjalnie dla młodzieży, której środki nie pozwalały na zakupienie sobie biletu wstępu na koncert właściwy! Przez nasze centra muzyczne przewijają się w ciągu roku dziesiątki sław obcych, ale i naszych! Nie myślę o pierwszych, lecz jestem przekonany, że ci nasi słynni artyści uproszeni przez instytucję kierującą koncertami dla młodzieży na pewne zgodziliby się na urządzenie osobnego koncertu dla młodzieży uczącej się, po cenach dostępnych, niskich. Jednostka najbardziej nawet zapalona i poświęcająca się nie pokona ogromu zadań; zrzeszenia trzeba, któreby konsekwentnie i planowo działając dało młodzieży to, co do uszlachetnienia duszy jej najwalniej przyczynić się może. Zrzeszenie ono poza spektaklem operowym i koncertem dać może coś jeszcze więcej! Jak wielką rzadkością u nas jest odczyt z zakresu czy teorji, czy historji muzyki!... Ogłoszony — staje się faktyczną sensacją dnia. Stworzyć jako jeden z działów pracy instytucji wspomnianej przezemnie sekcję odczytową, byłoby zasługą przeogromną. Sekcja taka pracowaćby mogła i dla młodzieży i dla ogółu. Gdzieś w świecie wyłaniają się coraz to nowe problemy, wchodzące w zakres teorji i historji muzyki u nas cisza. Wie o nich specjalista, wie miłośnik, którego stać na zakupno książek, nut, czy czasopism — ogół nie wie o niczem, bo i niema skąd się dowiedzieć. Wyłania się zatem nowy postulat, któremu zadość uczynić się powinno; pole pracy przeogromne, trzeba tylko woli, siły i wytrwania.

Czy podane przezemnie środki rozwiążą kwestję, czy nie dałoby się nic więcej zrobić? Wiem o tem, że tematu nie wyczerpuję, pomysłów dałoby się wysnuć więcej, jeśli się do podanych ograniczam to czynię to dlatego, że zbyt wielka ich ilość rodzi: chaos. Tego nam

uniknąć trzeba. Gdybyśmy młodzieży naszej, poza tem co jej da szkoła, dali: możność bywania na przedstawieniach operowych, koncertach i odczytach zrobiliśmy na początek bardzo wiele. Dalibyśmy jej pozytywną wiedzę, ale co równie ważne, odciągnęlibyśmy ją, przynajmniej w części, od tego co nie kształci, a paczy w straszliwy sposób: od wszelkich spektaklów problematycznej wartości (głównie od dzisiejszej operetki i od kina). Więc tworząc zrzeszenie ludzi dobrej woli, któreby pracowało dla uzdrowienia i uszlachetnienia młodych dusz otworzymy naszej młodzieży wrota, wiodące do przybytku czystej, jasnej, prawdziwej sztuki. *Lesław Jaworski.*

LIST Z WIEDNIA.
„SALOME" R. Straussa. — Koncerty.

Zaiste, zadziwiające są ewolucje naszego słuchu i naszych zapatrywań muzycznych! Jak odmiennie reagujemy na „manipulacje dysonansami" i jak rychło zmienia się nasze poczucie piękna! Gdy przed dziesięciu laty zespół opery z Wrocławia wystawił w Wiedniu „Salome" Ryszarda Straussa, wyśmiewano jego muzykę, a szydząc z autora, rzucano mu insynuację, iż drwi z publiczności! „Salome" wydawała się wówczas utworem krańcowo nowatorskim, śmiałym, niezrozumiałym, w każdym kierunku „za daleko idącym". Jakże się wszystko zmieniło od tego czasu! Gdy na próbie jeneralnej w operze nadwornej zebrali się przedstawiciele świata muzycznego, nikt nie mógł zauważyć, aby chociaż jeden takt miał mu być niezrozumiałym, a zdanie, iż opera posiada sporo ustępów trywialnych, obliczonych jedynie na tani efekt, było ogólne. Nawet słynny kwintet żydów wiodących dysputę nad tem, który z proroków widział Jehowę własnymi oczyma, określony niegdyś przez prasę jako drwiny z muzyki (Hohn auf die Musik), przekształcił się obecnie w niezwykle zręczny, humorystyczny klejnocik kontrapunktyczny!...

Wykonanie „Salome" stało pod każdym względem na pierwszorzędnej wyżynie artystycznej. Pani Jeritza w roli tytułowej zaćmiła wszystkie swoje wiedeńskie poprzedniczki (jak wiadomo, Volksopera wystawiała „Salome" corocznie) w zupełności. Jej głos piękny i rzewny, niema wprawdzie może siły dramatycznej wymaganej przez rolę, ale brzmienie jego podbija słuchacza. Pomimo pewnych drobnych niewłaściwości w pojmowaniu roli, całość wypadła wspaniale. Więcej tu było kaprysu rozpieszczonego dziecka królewskiego, niż dzikości zdegenerowanej kobiety, ale być może, iż leżało w intencji artystki postać tę nieco mniej wstrętną uczynić. Dramatycznie doskonałym choć nieco przesadnym był Schmedes w roli Heroda, a Weideman (Jan) przy wielkiej powadze zachwycał świetną maską. Operą kierował Schalk. Wszystkie subtelności instrumentacji znalazły w niezrównanych naszych Filharmonikach kongienialnych wykonawców. Ryszarda Straussa przyjmowano entuzjastycznie. Był w tem przyjęciu hołd dla kompozytora i radość z powodu, iż udało się go pozyskać na kierownika opery nadwornej.

Ruch koncertowy rozpoczął się pod fatalnemi auspicjami. Grasująca epidemja odciąga mnóstwo ludzi od sal koncertowych, zamknięto też na czas nieograniczony teatry i sale koncertowe. Rzecz prosta, że nastrój ogólny bardzo smutny, przygnębienie wyciska na całem życiu swoje piętno. Jak dotąd koncertowali z pośród najwybitniejszych artystów: Dohnanyi, Sauer i Alfred Höhn. Sauer, ten Sarasate fortepianu więcej elegancki niż głęboki, Höhn muzyk z krwi i kości, pianista doskonały, zdobyli sobie słuchaczy bez trudu. Tonkünstlerzy rozpoczęli sezon wykonaniem „Griseldis" Ryszarda Mandla, niedawno zmarłego kompozytora niemieckiego. Dzieło pełne temperamentu, napisane w natchnieniu. Filharmonicy wystąpili, wbrew swojemu dotychczasowemu zwyczajowi, przed rozpoczęciem cyklu dorocznego. W „nadzwyczajnym" tym koncercie zagrali „Leonorę" Beethovena i „Niedokończoną" Schuberta. Tryumf święcili nieopisany, dzieląc powodzenie z gienialnym swym kierownikiem Weingartnerem.

Juljusz Wolfsohn.

W październiku 1918.

Z POWODU WYSTAWIENIA OPERY MOZARTA.

Biorąc do ręki Mozarta, stajemy przed sfinksem estetycznym, któremu na imię — styl. — Tak jest, poważny i uśmiechnięty, wdzięczny i surowy zarazem, tajemniczy i otwarty, prosty i ozdobny... Tego stylu obawia się z góry każdy średnio uświadomiony śpiewak, każdy reżyser i kapelmistrz. Widzą

w nim bicz grożący chłostą, bo i krytyk, zawodowy czy amator (a miłośników-krytyków jest wszędzie ogromnie dużo) mając do czynienia z wykonawcą Mozarta, już z góry szykuje się na zarzuty z powodu stylu.

Ale co to jest właściwie ten styl Mozartowski? Czy isotnie coś tak nieokreślonego, nieuchwytnego i niedostępnego?...

Odpowiedź na to pytanie jest w gruncie rzeczy bardzo prosta, a i zachowanie owego tak trudnego do osiągnięcia ideału byłoby łatwe, gdyby nie to, że my wszyscy odbiegliśmy dziś bardzo od najprostszych obowiązków wkładanych przez muzykę. Bo wziąwszy na uwagę samą rzecz tylko, w kształtach jej pierwotnych, t. j. nadanych przez twórcę i postanowiwszy iść jedynie za jego wskazówkami, już wchodzimy w dziedzinę owego stylu. Niechaj tempo będzie ściśle zachowane, a rytmu niech żadne nieuzasadnione przyspieszenie lub zwolnienie nie nadweręży; niech każda nuta leży na swojem właściwem miejscu, niech dominuje melodja do tego przeznaczona, a drugorzędna niech w miarę ją kontrastuje; niech każde crescendo rozwija się należycie, a każde diminuendo we właściwy sposób zmniejsza napięcie dźwiękowe, niech śpiew płynie czystą, spokojną, piękną linją, akompaniament zaś niech się ukrywa dyskretnie, tworząc przytem pełną i dźwięczną harmonię; niech staccato ma swą miarę należytą, a legato swą gładkość, niech fermata wybrzmi zawsze ładnie, i t. d., i t. d., a już stajemy w zupełności na gruncie stylu Mozartowskiego. Bo od tej niezbędnej dokładności, od poczucia miary zarówno w rytmice jak w dynamice, odeszliśmy bardzo daleko, sprowadzeni z drogi właściwościami innych — jeżeli je tak nazwać można — stylów. Żadna zaś muzyka nie pociąga za sobą tak łatwo najrozmaitszych wykroczeń przeciw czystości i porządkowi jak nowoczesna muzyka dramatyczna, a zwłaszcza włoska. Tu zarówno śpiewacy, jak i instrumentaliści nawykli dużo pozwalać sobie, nie zważając na ścisłość. Efekt dramatyczny jest wszystkiem. Poświęca mu się dokładność, poświęca nawet wierność wobec kompozytora. I w tem leży właśnie główna różnica, a zarazem i główna trudność dla wykonawcy, że wykonując Mozarta, trzeba nietylko być ścisłym, lecz nadto w ścisłości czuć się swobodnym i zadowolonym. Zapewne, że w haftowanych frakach, żabotach i pudrowanych perukach nie byłoby nam swobodnie, ale ludzie owych czasów nosili je chętnie, strzepywali każdy pyłek z aksamitów i atłasów, i chronili koronkę od najdrobniejszej plamki. Powołując te zabytki przeszłości do życia, mamy obowiązek zachować się wobec nich tak samo; o naszych nawyczkach brutalnych, lekceważeniach form i innych nowoczesnych niedbalstwach trzeba zapomnieć koniecznie. Gdy zatem śpiewak rozumie co to jest od lech, co legato, co ozdobnik zaśpiewany szlachetnie, a co tryl porządnie zaatakowany, gdy umie sobie odmówić wysokiego c, zamiast przypisanego normalnego, gdy umie naprawdę śpiewać zamiast krzyczeć, deklamuje z wyrazem, a wystrzega się jaskrawych akcentów, to już rzecz pewna, iż posiadł ów niedostępny — styl Mozartowski.

Bo Mozart, to — porządek i równowaga, czystość i piękno!

Uwagi powyższe nasunięte przez „Uprowadzenie z seraju", wystawione w teatrze miejskim, mogłyby wystarczyć za wszelką krytykę. Tam wszędzie, gdzie ścisłość naruszono, gdzie pojawiła się nuta niewłaściwa lub nieczysta, gdzie w miejscu pewności rytmicznej wkradała się chwiejność, gdzie śpiew nie był wokalnie dość poprawny lub szczegóły orkiestralne nie dość szlachetne, tam sfinks chmurzył się i zżymał, bo życie jego to porządek i ład, jak się już rzekło powyżej. Na szczęście w wykonaniu „Uprowadzenia" było u nas wiele rzeczy dobrych i ładnych, za które wykonawcom należy się pochwała, wypowiedziana zresztą sumiennie przez prasę — niepowinni się zatem nasi śpiewacy zniechęcać do śpiewania klasycznych rzeczy, przy których wiele nauczyć się można, a już przedewszystkiem — karności. — Tylko potrzeba dobrej woli do tego jak najwięcej ..

Ba, o dobrą wolę nie byłoby może tak trudno, gdyby nie próżność śpiewacka. Tę zmódz, zaiste trudniej nieraz niż wszelkie inne przeszkody!

Oto co opowiada pewien znany nam kapelmistrz X.:

Przygotowywałem raz operę Mozartowską w wiedeńskiej Volksoperze. Śpiewaczka Y. miała głos wysoki i bez popisywania się najwyższemi nutami śpiewać nie umiała, nie kryjąc się z tem wcale, że milszym jest jej efekt, niż wierność wobec kompozycji, wskutek czego bez skrupułów przenosi sobie tę lub ową nutę na zakończenie o oktawę wyżej. Natomiast śpie-

waczka Z. występująca z nią w tej samej operze, artystka muzykalna, inteligentna i poważnie traktująca sztukę, umiała się powstrzymywać od wszelkich wykroczeń przeciw zasadom klasycznego stylu. Jednakże razu pewnego podczas próby zapytuje mnie, jakie jest właściwie uzasadnienie estetyczne ścisłości, wzbraniającej przy zakończeniu złożonem z nut **d**, **g**, **c**, nutę ostatnią zastępować nutą **c** t. j. przeniesioną o oktawę wyżej. Odpowiadam na to, że w ogóle krok kwartowy do góry ma w sobie coś imperatywnego, co może być tylko użyte, gdy tekst na to pozwala; a nadto, że dwie po sobie następujące w jednym kierunku kwarty, były z dawien dawna uważane w poważnej melodji za wykroczenie przeciw smakowi, z powodu swej sztywności. Mozart, mimo całą postępowość, zasady te zachowywał, styl jego zatem nie pozwala pod żadnym warunkiem na jakoweś tego rodzaju zmiany. Śpiewaczka z zajęciem słuchała tego wykładu i robiła wrażenie najgłębiej przekonanej osoby, wdzięcznej za to, że ją utrwaliłem tak gruntownie w zasadach szanowania autentyczności melodji. Zdawała się być na całe życie pozyskaną dla nieskazitelnej czystości stylu.

Na spektaklu, p. Y. swoim zwyczajem zaśpiewała przy zakończeniu arji wysoką nutę w miejsce niższej, jak to czyniła zawsze. Ale tym razem nuta ta brzmiała świetniej niż kiedykolwiek, była dłużej wytrzymaną i efektowniej, teatr się zatrząsł od oklasków, sukces wzrósł ponad wszelkie oczekiwania. Gdy przyszła kolej na p. Z. cieszyłem się z góry na ogólne artystyczne wrażenie jej śpiewu, obawiając się tylko czy i publiczność uzna to należycie. Ale i śpiewaczka miała taką samą obawę widocznie. Bo po odśpiewaniu rzeczy zupełnie stylowem, gdy arja dobiegła już do końca, ku mojemu najwyższemu zdumieniu, cóż słyszę? Oto nutę wysoką w miejsce niższej, tak samo, jak to uczyniła poprzednio rywalka!!... Cały mój wykład poszedł na nic, jedna chwila wywróciła wszystkie pojęcia smaku i zasady estetyczne, artystka „inteligentna, muzykalna i poważnie sztukę traktująca“ na punkcie próżności śpiewackiej nie okazała się wyższą ani na włos od każdej innej!...

A czy za to nie nakładacie kar pieniężnych na artystów? — zapytuję.

Nie — odpowiada — takie wykroczenia wzbronione są tylko w Hofoperze. Tam się nigdy nic podobnego nie zdarza, a w danym razie, nałożonoby karę.

Szkoda, że nowy porządek świata, kasując Hofy, pokasował także i Hofopery!

Rigoletto.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZE ŚWIATA.

Wypadki polityczne, ściągnąwszy na kraj a w szczególności na Lwów zawieruchę pełną krwi i pożogi, zatamowały w ubiegłym miesiącu wszelkie życie społeczne, które obecnie dopiero na nowo zaczyna się budzić. Rzecz prosta, że o jakichkolwiek objawach artystycznego ruchu mowy najmniejszej nie było; wobec huku dział i trzasku karabinów zamilkł dźwięk wszelaki. Pieśń polska dała się poraz pierwszy słyszeć rankiem 22-go listopada, pamiętnego dnia oswobodzenia Lwowa od nieprzyjaciół. Witaliśmy ją radośnie!...

W tej chwili szkoły muzyczne zaczynają już napowrót swą pracę, a opera i operetka uruchomiają się również. Jak będzie z koncertami, które nie mogły w listopadzie przyjść do skutku, o tem na razie nie wiadomo. Komunikacje nie są jeszcze ponaprawiane, o porozumienie się zatem z artystami bardzo trudno; obawa przed niepokojami wstrzymywać ich będzie zapewne dłużej jeszcze. Tenże brak komunikacji jest powodem, że ponad parę wiadomości z poza Lwowa podać nie możemy więcej, zresztą byłyby one nawet i w razie możności bardzo skromne, gdyż życie artystyczne w całej Europie musiało z porządku rzeczy wstrzymać swój oddech normalny.

Koncert prof. Vilema Kurza odbędzie się dnia 20. grudnia w sali Towarzystwa muzycznego. Program składa się z utworów Bacha, Beethovena, Szopena i innych. Liczni wielbiciele artysty będą po długiej pauzie mieć znowu sposobność usłyszenia gry jego.

Pianista Łukasiewicz daje się słyszeć pierwszy w tym miesiącu. Koncert jego zapowiedziany na dzień 8. grudnia odbędzie się w sali Tow. muz.

Janina Korolewicz-Waydowa złożyła dyrekcję opery Warszawskiej, jak nam z autentycznego źródła donoszą. Powodem tego kroku, mają być wygórowane żądania stawiane przez personal.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. i 15. Grudnia 1918. Nr. 5. i 6.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

MUZYKA A NASZE SPOŁECZEŃSTWO.

V.

Jednostka o pewnym stopniu wrodzonego uzdolnienia do muzyki, wychowana wśród takich a takich poglądów o sztuce, a w szczególności o muzyce, zajmuje w życiu w stosunku do niej trojakie stanowisko: słuchacza, dyletanta albo muzyka zawodowego. Należałoby tu może jeszcze wymienić jednostkę zupełnie indyferentną, jakich u nas mamy sporo, ale wystarczy, jak sądzimy, zaznaczyć jedynie, że biada muzyce, jeżeli w jakimś wypadku stanie się od niej zależną!

Wśród najliczniejszej kategorji t. j. słuchaczy, możnaby dużo stopni odróżnić, że jednak na razie nie jest to celem pracy niniejszej, przeto poprzestaniemy na najniezbędniejszych o niej uwagach. Otóż w pierwszym rzędzie powiedzieć tu należy, że kategorja ta dla rozwoju sztuki zupełnie pierwszorzędne ma znaczenie, a więc w tym to właśnie kierunku i kwestja kształcenia zwrócić się powinna przedewszystkiem. Talent wybitny zazwyczaj daje sobie radę w świecie i prędzej czy później natrafi na warunki należytego wykształcenia i wybicia się na powierzchnię. Talent mniejszy może być także pożyteczny na stosownem stanowisku, a sprawa przygotowania się do zawodu nie będzie również przedstawiać trudności osobliwych. Więcej troski budzić musi natomiast sprawa kształcenia słuchacza, wytwarzania publiczności. Bo bez przesady powiedziećby można, że łatwiej o zebranie potrzebnej ilości wykonawców do IX. symfonji, niż o publiczność, którąby ją z należytem zrozumieniem umiała wysłuchać. A zrozumienie i zamiłowanie łączą się ze sobą ściśle. Mógł kiedyś Witkiewicz twierdzić, że „sztuka może nawet istnieć bez takiego koniecznego warunku, jakim jest społeczeństwo przepełnione miłością dla niej". Ale to chyba tylko malarstwo, muzyka — żadną miarą. Trzeba ją koniecznie rozumieć, oczywiście w ten właściwy sposób w jaki się muzykę „rozumie", i w stopniu jeszcze wyższym otaczać miłością. Bo żadna ze sztuk nie wiąże się tak ściśle ze społeczeństwem jak muzyka, żadna nie wnika w stosunki miejscowe i istnienia swego materjalnego nie czerpie z nich w tym co ona stopniu. Taine powiada nadto (o sztuce w ogólności), że zjawia się ona wówczas, „gdy dane społeczeństwo zdobyło pewne maksymum dobrobytu i spokoju, i utrwaliło pewien kierunek myślenia i czucia".

Łączność muzyki ze społeczeństwem jest widoczna. Naprzód bowiem sama w sobie

przedstawia się nam ona jako społeczeństwo tonów zorganizowanych według pewnych zasad i dążących wspólnie do świadomie wytkniętego celu; a następnie, gdy idzie o część wykonawczą, to czy podobna wyobrazić ją sobie bez udziału mniejszych lub większych zespołów? Gdy oratorjum lub symfonja z przedmiotu martwego zaklętego w znaki nutowe zmienić się ma w żywą muzykę, to społem a nie inaczej muszą działać masy koniecznie; akt zaś słuchania wymaga również jakiegoś zbiorowego odbierania wrażeń i nie wydaje się nam naturalny, gdy liczba wykonawców przewyższa ilość słuchaczy. Tak, muzyka w wyższym stopniu niż inne sztuki potrzebuje aby społeczeństwo do niej się garnęło, o nią dbało, i ją popierało. Bo nadto jeszcze jest to sztuka ze wszystkich najkosztowniejsza. Jakież to kapitały pracy i kapitały pieniężne, leżą we wspaniałej kulturze muzycznej europejskiej, ile czasu i zabiegów, ile ducha i zdolności organizacyjnych, administracyjnych i artystycznych trzeba było włożyć w tworzenie tych wielkich orkiestr symfonicznych, tych chórów ogromnych, tych solistycznych zastępów wykonawczych, aby im dać przedewszystkiem możność kształcenia się w konserwatorjach i szkołach muzycznych, a następnie utrwalić podstawę ich egzystencji i w końcu rozwinąć je artystycznie! U nas w Polsce, w jej do niedawna istniejących trzech zaborach, warunków rozwoju dla tej kultury nie było. Rzecz prosta, że i teraz ich niema, a owe „maksymum dobrobytu“ leży chyba gdzieś w odległej przyszłości... Mimo to w pracy nie można się zaniedbywać, społeczeństwo też powinno dla miłości sztuki i artystów z własnego łona wydawanych rozwijać się kulturalnie i postępować, aby zarzut (również przez Witkiewicza uczyniony), że wpływa na artystów ujemnie, nie miał w przyszłości dostatecznej podstawy. Bo wpływ ten w muzyce właśnie z powodu jej wielkiej łączności ze społeczeństwem jest nieunikniony, zwłaszcza jeżeli artysta nie wyodrębni się osobiście ze swego, jak to uczynił Szopen lub Paderewski — duszą tkwiący tak silnie w narodzie! — lecz zwiąże z niem zupełnie swą twórczość i egzystencję, jak to uczynił Moniuszko i wielu wielu innych. Zdania, że „jesteśmy społeczeństwem pełnem pośredniej mierności“ lub że nie jesteśmy „ani rzetelnymi barbarzyńcami ani zupełnie cywilizowanymi ludźmi“ nie powinien już poraz drugi żaden krytyk sztuki wypowiedzieć...

Kształcić słuchacza a raczej wyrabiać sobie go na przyszłość, znaczy to przedewszystkiem na młodzież wpływać, aby wcześnie zajęła pewien stosunek do muzyki, podając jej do tego odpowiednie środki, co zresztą obok estetycznego ma swoje wysokie znaczenie etyczne. Na konieczność takiego wpływania zwracało się już niejednokrotnie w przeszłości uwagę. Przed wojną jeszcze, na ankiecie zarządzonej przez Radę szkolną we Lwowie, wygłosił prof. Jaworski *) referat w sprawie nauczania muzyki w szkołach średnich; dziś, skoro tylko stosunki krajowe jako tako się ustalą, należałoby pracę tę podjąć na nowo, pamiętając zawsze o tem, że mamy do czynienia z jednostką skłonną przeważnie do słuchania emocyjnego, co nakazuje rozbudzanie intelektu i wciąganie go do współudziału przy odbieraniu wrażeń muzycznych. To też za rzecz konieczną uważamy wspólnie z prof. Jaworskim wprowadzanie teorji i historji, ażeby młodzież słuchająca żywej muzyki, nabierała równocześnie pojęcia o sztuce muzycznej, o jej wysokiem stanowisku, o twórczości artystycznej i jej szerokich obszarach.

Z młodzieży pobierającej naukę muzyki powstają amatorowie i dyletanci, którzy, jeżeli nie popadli w jednostronność, co niestety bardzo często nauka gry na fortepianie lub śpiewu solowego pociąga za sobą, mogą być bardzo pożyteczni dla muzyki. Z nich mogą się tworzyć wszelkie ciała zbiorowe, rozumie się pod warunkiem, że z całą ścisłością i powagą przystąpią do współudziału w chórach lub w zespołach instrumentalnych. Z nich również można mieć wyższą kategorję słuchaczy. Od przezornego kierowania ambicją młodzieży, niedopuszczającego fałszywych, nieuzasadnionych pretensyj zależy bardzo wiele, nic bowiem łatwiejszego, jak wypaczyć zamiłowanie do muzykowania, zwracając je więcej w stronę osobistych sukcesów niż w stronę samej sztuki.

Na wytwarzaniu zawodowych muzyków zależy nam również, lecz nie bez zastrzeżeń, o czem kiedyś obszerniej trzeba będzie pomówić. Pewną jednakże jest rzeczą, że przy głębszem umuzykalnieniu ogółu, sąd stanie

*) Kwestję umuzykalnienia młodzieży poruszył prof. Jaworski w osobnym artykule (patrz Nr. 4. „Gazety muzycznej“), którego dalszym ciągiem jest artykuł „Koncert szkolny“ w dzisiejszym numerze.

się bystrzejszy i w wielu wypadkach uchroni z pewnością tę lub ową jednostkę, od żmudnej wędrówki życia drogą krętą i spadzistą... A gdy kiedyś do równowagi przyjdziemy i „utrwalimy kierunek myślenia i czucia“ (czy tylko naprawdę jedynie wobec sztuki zachodzi u nas tego potrzeba?), to zapewne wyleczymy się zarazem i z chorobliwej wrażliwości na zdanie zagranicy, która w gruncie rzeczy tylko własną produkcją zajmuje się gorąco, uważając wszelką obcą głównie za wzbogacenie swoich wrażeń. I odnajdziemy może w ten sposób na szerszych obszarach sztuki typ swój własny, jaki dotąd posiadamy w utworach fortepianowych Szopena i w pieśniach Moniuszki. Wszak zagranica stawia muzyce naszej najnowszej właśnie ten zarzut, że niczem się nie różni od muzyki francuskiej, czy też niemieckiej!

A jeżeli o zdobyczach estetycznych dotąd się mówiło, to na zakończenie dotknąć należy również i moralnych. Mówiąc o korzyściach czysto pedagogicznych, wskazujemy zwykle na muzykę jako na zajęcie „lepsze niż próżnowanie lub jakieś wybryki młodocianego temperamentu“. Dlaczego jednak maksymę tę stosować jedynie do młodzieży, a nie stosować jej na szerszą skalę? Wszak każde społeczeństwo żywotne, powinno się uważać za młode, więc trochę dyscypliny w życiu duchowem nie zawadzi z pewnością i starszym, choćby to miało przyjść nawet z trudem i pewnym przymusem!

Harmonja dźwięków jest symbolem jedności społecznej, a ład ogólny niczem innem jak miarowym podziałem taktu. Brak nam ich niestety! Jednoczymy się tylko w melodyjnej linji naszej wspólnej polskości. Tymczasem zgodzono się już dawno na to, że jedynie rytmika może być podwaliną wszelkiej energicznej i chyżo postępującej pracy, a żywej muzyki udział podnieca tę pracę i ujmuje ją w karby należyte. Niechże nam więc uderza muzyka w te struny, które serca podnosić umieją i myśl rozbudzać, niech wybija te rytmy, które naszą pracę narodową i społeczną w nieustannej utrzymują energji i niech daje jedną wielką i ogólną harmonję! Gdy zrozumiemy i opanujemy całkowicie zespół jej trosty, to wówczas dopiero stanie się nam naprawdę siłą, która według słów Beethovena, nietylko ma łzy wzruszenia z oczu niewieścich wyciskać, lecz i iskrę czynu z męzkiej wykrzesywać piersi! *St. Niewiadomski.*

JESZCZE W SPRAWIE MELODJI „ROTY“.

Artykulik o melodji „Roty“ wywołał kilka zdań w obronie jej, nie napisanych wprawdzie, lecz wygłoszonych w prywatnej rozmowie. W przypuszczeniu, że zdania te wyrażały zapatrywanie większej ilości osób, powtarzamy je, czyniąc to naprzód ze względu na obowiązek bezstronnego traktowania rzeczy, a następnie ze względu na konieczność dokładniejszego uzasadnienia wyroku potępiającego melodję. Zwolennicy jej niektórzy, obruszyli się z powodów czysto estetycznych, twierdząc, że melodja jest ładna, dobrze skomponowana, i oryginalna. Inni znowu z przekonaniem podkreślają jej nastrojowość a nawet siłę wyrazu, co ma rzekomo leżeć w tonacji molowej, w rytmice melodji i w jej połączeniu z tekstem. Wypadki, które wywołały „Rotę“ — powiadają oni — były tak smutne i tak przygnębiające, iż muzyka do tekstu tej treści nie może być inna jak tylko żałośna, molowa...

Otóż co do piękności, to będzie ona niewątpliwie rzeczą osobistego upodobania. Przynajmniej w potocznem życiu kwestję tę tak się zazwyczaj załatwia, pomijając jakieś uzasadnienia piękności objęte teorją. Dla ucha wprawniejszego „piękność“ łączy się z pewnymi warunkami, sięgającymi nieco głębiej niż samo tylko instynktowe upodobanie; jeżeli jednak wykroczeń żadnych niema przeciw prawom kształtnej i dobrej budowy, a ktoś nieświadomy tych praw odczuwa tę kształtność z upodobaniem, to przeciw temu nic mieć nie można, przeciwnie, zdrowy instynkt to rzecz bardzo pożądana u słuchaczy i słuszność przyznać mu należy.

Melodja jednakże omawiana, nie jest bez zarzutu. Słabym jej momentem jest takt czwarty, którego podstawowej harmonji nie odczuwamy dość wyraźnie. Zdawałoby się, że pada tam półkadencja wprowadzająca tonację B-dur, tymczasem harmonja poprzedniego taktu (trzeciego) nie przygotowuje jej należycie i wytwarza niepewność najzupełniej niepożądaną w spiewie unisono, któremu brak rzeczywistej, zrealizowanej harmonji. Co do oryginalności to jest ona rzeczą względną i w pieśniach tego rodzaju nie odgrywa roli zbyt ważnej. Trudno jednak melodji „Roty“ przyznać jakąś zupełną pierwotność, skoro przypo-

mina tak żywo melodję spiewaną przez lirnika w „Kościuszce pod Racławicami", co zresztą byłoby zarzutem bez większego znaczenia. Największym błędem kompozycji byłby tu natomiast brak należytej łączności między kulminacyjnymi punktami tekstu a takimiż punktami melodji. Melodja do słów „Nie rzucim ziemi skąd nasz ród, nie damy pogrześć mowy" powinna być tak skomponowana, aby jej pierwsze silne napięcie padało na słowo „nie rzucim", a drugie jeszcze silniejsze „nie damy", w ten bowiem sposób da się wyrazić energja zamiaru i stopniowanie tej energji. W dalszym ciągu: „My polski naród, polski lud, królewski szczep Piastowy!" akcent dobrze pada na słowo „naród", bo w tym wypadku słusznie upominamy się o godność Narodu; mniej jednak szczęśliwem jest zaakcentowanie wysokim tonem (najwyższym w całej melodji!) słowa „szczep", bo tu bezsprzecznie należałoby zaakcentować słowo „królewski", jako że z dumą je wypowiadamy. Większą zgodność melodji z tekstem spotykamy w drugiej zwrotce, jakkolwiek tu znowu jesteśmy zaskoczeni wątpliwością co do podkładu słów: „wroga nam zawierucha". Ostatnia zwrotka przynosi niedokładności podobne jak w pierwszej.

Ale zarzuty, jakie uczyniliśmy melodji „Roty" w artykuliku poprzednim, nie odnosiły się ani do jej budowy tonalnej ani też do jej deklamacyjnej formy, bo w pieśniach kilkozwrotkowych niepodobieństwem byłoby błędów tego rodzaju uniknąć. Zupełna poprawność dałaby się tylko osiągnąć przy przekomponowaniu każdej zwrotki osobno, to zaś nie odpowiadałoby celowi popularnej, zwięzłej, „łatwo do ucha idącej" melodji. Pieśni dla mas przeznaczone mieszczą w sobie pełno błędów, ba nawet przeciw prozodji, i mimo to istnieją i istnieć nadal będą. To też zarzuty wspomniane zwracały się jedynie ku ogólnemu charakterowi melodji, zdaniem naszem zbytnio żałośnej. Zapewne, że w czasach, kiedy ona powstała, byliśmy bardzo gnębieni i spoglądaliśmy w przyszłość okiem przysłoniętem beznadziejnością położenia. Ale dziś jest inaczej. Przysięgę dziś możemy składać tylko w tonie energicznym, tylko z wiarą i tylko z ufnością w siłę własną i w siłę słusznej sprawy. „I żeby bez tej rozpaczy" jak powiada Stach Walczak u Żeromskiego „bo teraz między nami żadnej rozpaczy niema... I w naszych rękach będzie ten świat, żeby tam kije z nieba leciały!"

Zresztą któż wie? Możeby w ogóle lepiej było nie brać wieczystego z melancholją ślubu?...

Z DZIEDZINY TWÓRCZOŚCI SŁOWIAŃSKIEJ

Pod tą rubryką zamierzamy stale umieszczać sprawozdania i oceny dzieł muzycznych słowiańskich, zwłaszcza z zakresu opery, oratorjum i symfonji.

I.

„JEJ PASIERBICA",
opera Leona Janačka.

W bogatym dorobku Czechów na polu muzyki dramatycznej po Smetanie zajmuje opera Janaczka niewątpliwie wyjątkowe stanowisko. Powstała ona przed kilkunastoma latami jeszcze, kiedy muzyka czeska zaledwie złożyła żałobę po znakomitym twórcy operowym Fibichu, kiedy żył jeszcze Dvořak, Foerster już był odniósł konkursowe zwycięstwo swoją Ewą, a Karol Kowarzowicz wykonał niejedną ze swoich oper. Inaczej patrzyli wtedy Czesi ku Bernu, gdzie Janaczek stale przebywa, niż dzisiaj patrzą w tę stronę. Janaczek był wtedy uważany za przywódcę separatystycznego kierunku morawskiego, który emancypował się od wpływów macierzystej Pragi i dlatego w tej Pradze nie miał miru. Wyrazem tej jakby nieżyczliwości jest ostry pogląd krytyczny Zdenka Nejedly'ego w jego znanej książce „Česka moderni zpěvohra po Smetanovi". Głębiej może jednak niż w emulacji między Pragą a Bernem tkwiła przyczyna, że „Jeji pastorkyňa", że ta opera morawska nie odrazu zdobyła dla siebie uznania Czechów. Były to powody czysto muzyczno-artystycznej natury, stylu i rodzaju tej opery.

Libretto „Jej pasierbicy" stanowi dramat słowacki cenionej autorki czeskiej, Gabryeli Preissowej. Już Foerster użył do swojej Ewy pomysł tej pisarki z dramatu „Gazdina Roba", który przerobił sam na poetycką formę libretta. Inaczej wobec oryginału Preissowej zachował się Janaczek. Wziął dramat taki, jakim on był, nie zmienił jego prozaicznego dyalogu na mowę wiązaną, nie dodał ani nie ujął ani słowa. Postąpił więc zupełnie tak samo jak nieco tylko wcześniej od niego Debussy wobec „Pelleasa i Melizandy" Maeterlincka, a nieco

później Ryszard Strauss wobec „Salomy“ Oskara Wilde'a. W ten sposób na trzech — równocześnie niemal — miejscach weszła opera werystyczna na nowe tory rozwoju. Forma realistycznego dramatu muzycznego uległa w stosunku do Carmeny, Rycerskości wieśniaczej i Pajaców znacznym zmianom i przedstawiła się w dziele Janaczka jako ostatni wykwit ewolucji pod tym względem.

Ten sam muzyczny czynnik, który przyświecał już Bizet'owi w jego nieśmiertelnej Carmenie i Mascagni'emu w Cavallerii: muzyka ludowa, jest źródłem, z którego Janaczek czerpał pełną dłonią w tworzeniu swojego dzieła. Ale i do tego źródła odniósł się on inaczej od wszystkich kompozytorów. Muzyka ludowa morawsko-słowacka jest już powszednim chlebem inwencji Janaczka. Kompozytor berneński nie utkał z niej odświętnej szaty, która może na ramionach kompozytora z miasta wywoływać wrażenie przebrania się w strój obcy, nie użył muzyki tej jako materjału do stylizacji muzycznej w duchu ludowym. Zżył się z nią i przesiąknął nią tak silnie, że zachodzi między nim a nią jakby organiczny związek, jego inwencja kompozytorska i muzyka morawsko-słowacka wykazują stosunek symbiozy.

Muzyczna mowa Janaczka w „Jej pasierbicy“ jest w djalogach absolutną prozą muzyczną i nawskróś dramatyczną w wyrazie. Janaczek wyzwolił się najzupełniej z tych wszystkich sposobów, którymi posługuje się wiązana składnia muzyczna. Motywy nie służą tu do roboty architektonicznej, są one raczej pojęciami, lub elementami wyrazu. Nie chodzi więc temu *par excellence* dramatycznemu kompozytorowi o kompozycję w znaczeniu formalnem. A na rysunek motywów ma jedyny wpływ stan afektu działających osób dramatu. Wskutek tego melodyka „Jej pasierbicy“ nie obfituje w partje tak ponętne jak n. p. opery Puccini'ego, skąpane w pięknie kształtu melodyjnego. Ta muzyka niema już wogóle żadnej wspólności z melodyjnością (poza partjami chóralnemi), o którą Janaczkowi zgoła nie rozchodziło się. Ta konwencjonalna melodyjność romańska - niemiecko - słowiańska na którą zdobyć się może każdy kompozytor Europy środkowej (przykładem jej może być n. p. „Manru“ Paderewskiego) musiałaby razić w dramacie, którego ludowy charakter morawsko - słowacki nie został zadraśnięty żadnym wpływem miejskiej, kosmopolitycznej kultury. Stary Haydn mierzył talent muzyczny wartością pomysłów melodyjnych. Trudno byłoby ocenić Janaczka pod tym względem, gdyż nie sposób dziś stworzyć odpowiednich kryterjów na ten rodzaj melodyki dramatycznej, ale może za miarę jego talentu starczy sama oryginalność stylu jego muzyki, o której słusznie powiedział Max Kalbeck, że: „muzyka ta jest zbyt gienjalną, ażeby mogła być naśladowaną“. Oryginalność Janaczka dotyczy także strony harmonicznej „Jej pasierbicy“. I tu poszedł kompozytor własną drogą, nie uległ ani na chwilę pokusom wagnerowskim, zamknął szczelnie uszy na demagogiczne poniekąd modulacje Straussa. Harmonia jego nie jest czemś tak niebywałem i bogatem jak Szopenowska, ale tak niezmiernie swoista w używaniu wszystkich środków, jak chyba jednostronna harmonia Debussy'ego. Jest to w każdym razie kamień węgielny nowoczeskiej muzyki. Słuszne zarzuty dawniejszych krytyków, że część orkiestralna „Jej pasierbicy“ jest traktowana podrzędnie w stosunku do śpiewu uznał sam Janaczek. Partyturę opery poddał znakomity Kowarzowicz gruntownemu retuszowi, wzmacniając odpowiednio do dzisiejszych wymagań brzmienie orkiestry, nie zmieniając wszakże treści dźwiękowej.

Nejedly nazywał jeszcze w r. 1911 dzieło Janaczka tylko eksperymentem. My dzisiaj śmiało możemy mu dać tytuł świadomego celu czynu artystycznego, który pozostanie w historji muzyki jednym z najcharakterystyczniejszych pomników na progu dwudziestego wieku.

Wysłuchanie dzieła tego w mistrzowskiem wykonaniu Teatru narodowego w Pradze należy niechybnie do najsilniejszych wrażeń, jakie może dać teatr nowoczesny. Ten prosty dramat ludowy i ta muzyka, dochodząca do szczytów napięcia, wstrząsają silniej niż wszystkie opery współczesne.

Zmieniły się dzisiaj poglądy w Pradze na genialne dzieło berneńskiego autora. Zrozumiano i uznano je należycie, gdyż nadszedł czas dla ocenienia odrębnego stylu dzieła, które przed kilkunastoma latami było jeszcze dla wielu artystycznym anachronizmem.

Dr. Zdzisław Jachimecki.

KONCERT SZKOLNY.

W ostatnim, przedwojennym roku szkolnym 1913/14, stwierdziwszy na podstawie subtelnych badań nad stanem śpiewu i muzyki w szkołach średnich niesłychanie niski stan kultury muzycznej u naszej młodzieży, postanowiłem na terenie dwóch lwowskich zakładów średnich (gimnazjum VI. i Zakładu im. Wiktorji Niedziałkowskiej) przeprowadzić szereg eksperymentów, mających na celu rozwiązanie piekącej kwestji: czy istnieje w ramach szkoły możność podniesienia kultury muzycznej i umuzykalnienia młodzieży.

Środkiem wiodącym do celu była dla mnie instytucja: koncertu, pojętego jednak odmiennie, aniżeli to ogół rozumie. Koncert nasz miał kształcić celowo, miał uczyć świadomie, miał się stać elementarzem muzycznym dla — niejednokrotnie — analfabetów muzycznych, miał być koncertem w całem tego słowa znaczeniu „szkolnym". Pozyskawszy znakomitą pomoc w oddanym całą duszą idei „Koncertu szkolnego" doktorze Juljuszu Balickim, przystąpiłem wespół z nim do realizacji pomysłu. Przedewszystkiem dla tej „prawdziwej nowości" trzeba było pozyskać młodzież. Uczniowie zajęli przed pierwszym koncertem stanowisko wstrzemięźliwe, nie dowierzali poprostu, uczenice (w Zakładzie im. Niedziałkowskiej zainicjowano koncerty znacznie później, po wypróbowaniu pomysłu na terenie gimnazjum VI.) zabierały się do pracy z ogromną nieśmiałością. Rezerwa pierwszych, nieśmiałość drugich znikły jednak po pierwszej próbie, która wykazała, że zadanie nie przerasta sił, i że, o ileby coś podobnego groziło, znajdzie się gotowa pomoc artystów, którzy z całą ofiarnością służyli dobrej sprawie.

Ułożyliśmy cały kanon bardzo prostych zasad, o które instytucja koncertu szkolnego się oparła i stwierdzić muszę, że trzymaliśmy się ich wiernie do końca.

Przedewszystkiem postanowiło się, że koncerty szkolne są dostępne wyłącznie dla młodzieży zakładu i członków grona nauczycielskiego. Goście, tylko ze świata nauczycielskiego, byli dopuszczeni. Obecność publiczności była wykluczona. Koncerty odbywały się w murach szkoły — dla szkoły. Wykluczyło się oklaski — jako wyraz uznania, dopuszczając je w wypadkach rzadkich, gdy produkowali się uproszeni o współudział artyści, chociaż i wtedy bardzo często zakazywało się oklasków, wyjaśniwszy rzecz dzisiejszym gościom. Pragnąc jednak dać młodzieży możność wypowiedzenia się, danie wyrazu zapatrywaniom i odczuciom, zaprowadziliśmy zwyczaj, że wychodzący po koncercie słuchacze oddawali kartki, na których notowali utwory, jakie im się szczególnie podobały. Ten cały zbiór karteczek mam w rękach — stanowi on nieoszacowaną kopalnię spostrzeżeń na temat młodzieńczej psyche naszych słuchaczów i słuchaczek. Czas trwania koncertu ograniczono od $1^1/_2$ do 2 godzin i rzadko poza tę normę wykraczało się. Taka była organizacja zewnętrzna koncertu. Rzecz prosta głównem zagadnieniem była: treść jego. Wychodząc z założenia, że koncert ten ma uczyć, postanowiliśmy iść liniami bardzo prostymi, unikając wszelkich przeładowań, ograniczając się początkowo do ujęcia jednej postaci, lub też jednego zagadnienia, z czasem dopiero rozszerzając zakres programu, niespadającego jednak z linji wytycznej. O przypadkowości nie było nigdy mowy. Ta spoistość programu stanowiła najsilniejszą wartość nowej instytucji. Wykonawcami — byli przeważnie uczniowie.

Pragnąc jednak jak najsilniej podkreślić czynnik współpracy — współdziałali z nimi uproszeni członkowie grona nauczycielskiego, jako soliści, akompaniatorzy i co najważniejsza jako prelegenci. Chcąc młodzieży dać prawdziwie artystyczną strawę, apelowaliśmy nierzadko do artystów i artystek naszych, którzy zawsze z największą gotowością ofiarowywali swój trud i czas i swoją umiejętność. Przez szkolną estradę przesunęli się śpiewacy i śpiewaczki opery naszej, wybitni pianiści, skrzypkowie, ansamble smyczkowe, nie brakło nawet polskich gości ze świata, którzy zawitawszy do Lwowa, nie pomijali gimnazjum VI.

Programy koncertów układane były ze szczególną starannością. Poprzedzała je zawsze krótka 10- lub 15-minutowa prelekcja, poczem wykonywano utwory danego kompozytora, przyczem starano się wybrać rzeczy najbardziej typowe i najsilniej mówiące. Utwory poszczególne, przynajmniej dwa, trzy na paru początkowych koncertach, analizowano wpierw bardzo szczegółowo, poczem dopiero wykonywano je w całości. Uczniowe szczególnie z tego byli zadowoleni i szczególnie tego domagali się. Cel tych analiz był podwójny: nauczyć słuchać i oduczyć od blagi. Rezultaty były wprost nadzwyczajne — z uczniami można

było po koncercie mówić o utworach, które słyszeli, a zarazem i przekonać się, że je odczuli i zrozumieli. W prelekcji i analizach muzycznych, rzecz prosta jak najpopularniejszych, leżała cała siła „Szkolnego koncertu".

Koncertów takich dano w ciągu roku szkolnego w gimnazjum VI. — 12, w Zakładzie Niedziałkowskiej 2. Koncerty w gimnazjum poświęcone były: 1) twórczości Karłowicza, którego też nazwisko „Koło muzyczne", zajmujące się urządzaniem koncertów przyjęło, 2) twórczości Moniuszki, 3) Griega, 4) Rubinsteina i Czajkowskiego. Koncert 5-ty wypełniły wyłącznie produkcje skrzypcowe p. Władysława Neumana z Wiednia. Koncert 6-ty. przypadający w okresie świąt Bożego Narodzenia zawierał w programie kolendy i prelekcję o kolendach. Rocznicę styczniową uczczono 7-mym z rzędu koncertem poświęconym Szopenowi, poczem w lutym dano jako 8-my koncert muzyki włoskiej (przegląd od Stradelli do werystów). W okresie wielkanocnym urządzono koncert muzyki kościelnej, w k t ó r y wykonano misterjum pasyjne o męce Pańskiej Jakóba z W i t k o w i e c k a, deklamowane przy ściemnionej zupełnie sali z za zasłony. 10-ty koncert wypełniła muzyka klasyczna niemiecka, 11-ty poświęcony był baśni w muzyce, 12-tym zakończono pracę całoroczną. Ostatni ten koncert stanowił zamknięcie wysiłków młodzieży. Różnił się zasadniczo tem od poprzednich, że był publiczny w wielkiej sali koncertowej i że nie posiadał jednolitego programu. Złożyły się nań utwory, które wybrano z jedenastu uprzednich koncertów. Wyboru dokonano na podstawie opinii młodzieży wyrażonej w kartkach, która oddawała po każdym koncercie i wprowadzono w program utwory, które się jej najwięcej podobały — uzupełniając program melodeklamacją choralną Mickiewiczowskich Lilji i odśpiewaniem Prologu ze „Strasznego Dworu" Moniuszki. Cel tego koncertu był podwójny: chodziło o stwierdzenie wobec rodziców uczniów, że mozoły całoroczne młodocianych artystów nie poszły na marne, i o wbicie w pamięć młodzieży utworów, które się jej szczególnie podobały. Istniał jeszcze i trzeci motyw: było nim umożliwienie uczniowi stwierdzenia n a z e w n ą t r z i w o b e c s z e r o k i e j p u b l i c z n o ś c i, że do zadań poważnych dorasta, że traktuje je serjo i czasu nie traci. M ł o d z i e ż z d a w a ł a w k o n c e r c i e t y m d o r o c z n y e g z a m i n...

W Zakładzie im. Niedziałkowskiej urządzono dwa koncerty, podejmując pracę omal pod koniec roku szkolnego i opierając ją na wypróbowanych w zakładzie męskim zasadach. Pierwszy koncert poświęcony był twórczości Szopena, którego miano „Koło muzyczne" uczenic przybrało, drugi problemowi „Dziecko w muzyce". Snuliśmy plany daleko idące na rok następny, wypracowano w porozumieniu z młodzieżą program pracy — huragan wojny, odrywając ją od warsztatów zajęć, zahamował rozwój pięknie rozwijającej się instytucji. Młodociani artyści poszli pod broń, na znoje, po rany....

A jednak była w instytucji koncertu szkolnego myśl porywająca, skoro w latach wojny nieraz uczniowie zwracali się do nas listownie, z gorącym zapałem wspominając pracę przedwojennej doby. Kontynuowano ją w dalszym ciągu po inwazji w Zakładzie im. Niedziałkowskiej, choć w ograniczonej mierze.

Oto sprawozdanie ogólne z zabiegów około umuzykalnienia młodzieży ze strony szkoły.

Problem jako taki zyskał prawo obywatelstwa, stwierdziliśmy, że z młodzieżą naszą zrobić można wiele, że jest chętna i garnie się chętnie ku temu co piękne i szlachetne. Dalsze próby pociągnięcia do pracy młodzieży zrzeszonych zakładów lwowskich, dokonane w czasie wojny, doświadczenia poczynione z pojedynczymi zakładami potwierdziły wykazując dodatność pracy. Zebrało się pozatem ogromny kapitał doświadczenia, ufundowało poważne źródło problemów, które warto poruszyć... Nie czynię dzisiaj tego. Celem mojego dzisiejszego artykułu jest zaznajomienie z techniką koncertu szkolnego, zachęcenie ludzi dobrej woli do podjęcia takiej pracy z młodzieżą i dla młodzieży. Pierwsze może być trudne, boć tej młodzieży nie wiele dzisiaj, a ta co jest nucić sobie może: „pognała mnie zawierucha, pognała mnie w świat..."

Lecz można urządzić tego rodzaju i takie koncerty d l a m ł o d z i e ż y siłami uproszonemi.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że nasi artyści nie odmówlą swej pracy, bo i to nie ulega kwestji, że niema wdzięczniejszej nad młodzież publiczności. Dla jej dobra jąć się tej pracy warto i — potrzeba.

Lesław Jaworski.

LIST Z KRAKOWA.

O przyszłość naszych naukowych instytucyj muzycznych.

Proklamacja wolności nie miałaby znaczenia dla narodu, jeśli go „wolność" zaskoczyła, t. j. zastała nieprzygotowanym, nie zorjentowanym, nie skupionym w twórczej pracy. Należałoby zatem z góry o wszystkiem naprzód pomyśleć, aby do nowej budowy wnieść tłumione dotąd, albo na nowo poczęte życie, które naprawdę istnienie swe zaznaczy w lepszej, trwalszej formie państwowego bytu.

I to na każdem polu.

W niedoli dziejowej, w najtrudniejszych warunkach, na najbardziej zaniedbanych odłogach rozwijały się, może tylko wegetowały nasze naukowe instytucje muzyczne. Przyszłości ich zamierzam poświęcić słów kilka.

Mimo, że inne narody, w nie-lepszem od nas położeniu politycznem, szczególniejszą opieką otaczały swoje uczelnie muzyczne i przez to rywalizowały zwycięzko z twórczością silniejszych, szczęśliwszych narodów (n. p. Czesi), my, usprawiedliwiając niedostatek wiekową niewolą, żółwim krokiem posuwaliśmy taczkę, popychając ją poświęceniem jednostek do ograniczonych celów, przeważnie ze szkodą dla promotorów ruchu muzycznego, a z małym pożytkiem dla ogółu.

Przypomnijmy sobie tylko, jak powstawały u nas szkoły muzyczne i wyższe uczelnie w większych miastach t. zw. konserwatorja muzyczne.

Najczęściej grona amatorów muzyki, lub śpiewu choralnego skupiały się pod hasłem założenia Towarzystw własnych i tak powstały pierwsze Towarzystwa muzyczne, które, przyjmując zasadę *utile cum dulci,* obok współżycia towarzyskiego jako cel główny wysuwały kultywowanie muzyki i pieśni rodzimej i obcej, a do tego celu prowadzić miały produkcje członków, a więc koncerty i widowiska sceniczne, urządzane przez członków towarzystwa i z czasem własne uczelnie, które powoływano do życia w łonie towarzystw muzycznych. Uczelnie te pozostają do dziś dnia pod opieką i zarządem wydziałów tych towarzystw, które je zapoczątkowały, a które — niestety — składają się przeważuie z lepszych, lub gorszych administratorów towarzystwa, a nie z ludzi ukwalifikowanych do prowadzenia poważnych instytucyj muzycznych. Nawet fakt, że dyrektor artystyczny Towarzystwa muzycznego jes również dyrektorem konserwatorjum — nie usuwa jądra nieporozumień, bo wydział Towarzystwa dalej ma głos decydujący w sprawach angażowania sił nauczycielskich, wysokości płac, czesnego i normowania stosunków wewnętrznych konserwatorjum.

Któż miał właściwie o szkołach muzycznych w Polsce pomyśleć i o nie się troszczyć? Rządy zaborcze? Te miały nieść pomoc narodowym placówkom kultury polskiej? Przy użyciu wielkich protekcyj jedynie rząd austryjacki i galic. Wydział krajowy udzielały skromnych subwencyj Towarz. muz. i konserwatorjom we Lwowie i w Krakowie. Zresztą wspierały je poniekąd zarządy miast, ale bardzo skąpo i nieproporcjonalnie w stosunku do potrzeb tych instytucyj i wydatków, które miasta obracały na inne, często mniej kulturalne cele... Mówię tu o wszystkich zaborach. Subwencje — bardzo ograniczone — nie wystarczają na pokrycie niezbędnych potrzeb uczelni muzycznych, **które służą ogółowi, umożliwiając swym wychowankom naukę po cenach przystępnych u najlepszych nauczycieli.** Także gospodarka Towarzystw muzycznych często była tak niezdarna, że dochodziło do ostrych starć między gronem nauczycielskiem konserwatorjum, a wydziałami Towarzystw muz., złożonymi z ludzi mało wpływowych, a przeważnie niekompetentnych w sprawach potrzeb poważnych uczelni. Subwencje niewystarczające, opieka mała, albo szkodliwa, wobec tego konserwatorja muszą zarabiać na siebie, każda siła nauczycielska musi się „opłacić", a subwencjami trzeba się do pewnego stopnia dzielić z Towarzystwem muz. z tego tytułu, że rząd, kraj, względnie miasto właściwie dla Towarzystwa muz. subwencje te przeznaczyło.

Mógłbym dla ilustracji — gospodarkę kilku największych Towarzystw muzycznych polskich przedstawić w upokarzających cyfrach, ale nie chcę wywoływać kwasów i zawiści w czasach, gdy niebawem gospodarka ta prawdopodobnie i tak się skończy i inne zapanują stosunki, do czego wszyscy solidarnie zmierzamy. Dla odstraszającego przykładu jednak, bez wyraźnego celu czynienia komu wyrzutów (uchowaj mnie Boże!) muszę skreślić po krótce dolę nauczycielskiego grona w krakowskiem t. zw. Konserwatorjum Towarzystwa muzycznego.

Subwencje, przeznaczone dla Towarzystwa muz. i Konserwatorjum w Krakowie — okrągło biorąc nie przewyższają kwoty 24.000 koron rocznie, wliczając już razem subwencje rządu, kraju i miasta!

Przed 20 laty, gdy wydatki były minimalne, siły pedagogiczne nieliczne i licho płatne, przy względnych dochodach z czesnego i małej subwencji, mogło nawet Towarzystwo muz. po opłaceniu wydatków niezbędnych odkładać rocznie pewną kwotę na fundusz żelazny. W ten sposób uciułano nawet kilkanaście tysięcy reńskich, nie zawsze drogą zbyt moralną, bo także z dochodów uczelni muzycznej... Każdy następny prezes Towarzystwa muzycznego uważał za punkt honoru, aby dochody Towarzystwa zwiększyć i móc się pochwalić, że na fundusz zdołał przecież coś odłożyć, chociaż nie zawsze postarał się o nowe subwencje, gdy wydatki z rozwojem i potrzebami konserwatorjum rosły, lokal trzeba było drogo opłacać, siły nauczycielskie powiększyć, instrumenty nowe zakupić, no i coś z grosza dla okazania żywotnosci Towarzystwa poświęcić.

Jak wyglądały wobec tego stałe pensje miesięczne grona nauczycielskiego w Konserwatorjum muzycznem?

Przed wojną nauczyciel średniego kursu gry fortepianowej i skrzypiec za 18 uczniów w miesiącu pobierał 150 koron wynagrodzenia (słownie: sto pięćdziesiąt koron stałej gaży miesięcznej!) W czasie wojny pobory nauczycielskie — przy równoczesnej zwyżce czesnego uczniów — podniosły się nieproporcjonalnie nizko, bo w tym roku szkolnym dopiero wahają się między 200—300 koron (za 18 uczniów) wynagrodzenia w miesiącu przeciętnie, bo są i mniejsze płace. Poświęcenie grona nauczycielskiego bez granic!

Nie chcę tu obwiniać Towarzystwo muzyczne, które w wielu wypadkach okazywało dosyć dobrej woli, raczej mam za złe gronu nauczycielskiemu, że od dziesiątek lat nie pomyślało o swojej przyszłości, o zabezpieczeniu na starość, w razie choroby i t. d., a tylko poprzestając na gażach głodowych, nadliczbowemi godzinami, pracą ponad siły, ratowało swoją egzystencję. Aby móc „wyżyć“ i to z biedą i wieczną troską, nauczyciel musiał nieraz 60 uczniów „przebiczować“ w swej klasie 8 razy w miesiącu! Moralnie to i pedagogicznie! Nie prawda? Przykład ten ilustruje dolę stanu nauczycielskiego i wykazuje, jak mogła w tych warunkach instytucja tak poważna i w takiem środowisku polskiem — rozwijać się normalnie! A przecież egzystuje poświęceniem jednostek, mimo, że z rozpoczęciem wojny lokal konserwatorjum w starym teatrze zamieniono na szpital wojskowy, a konserwatorjum przenieść się musiało prawie za rogatki miasta, na Aleję Krasińskiego.

No, i głodomory jeszcze żyją... Ale jak? I kto się troszczy o ich życie? Gdzie miasto? Gdzie kraj?

Czy choć jeden człowiek odezwał się w Radzie miejskiej, że w drobnych klatkach, na IV. piętrze, za miastem, daleko, dzieci muszą się gnieść i wałęsać wieczorami — szczególniej zimową porą bez opieki, na wichrze w ciemnościach?...

Nadzieje nasze kierujemy w stronę rządu polskiego w Warszawie. Doświadczenia lat wykazały, że potrzeby poważnych uczelni muzycznych, jak konserwatorja — podporządkować się interesom Towarzystw muzycznych nie mogą, że stosunek ten wzajemny niegdyś może konieczny, jest obecnie dla instytucji naukowej szkodliwy, paraliżuje działalność pedagogiczną i wytwarza pewnego rodzaju niedolę najmitów! Taksamo — możemy domagać się, aby w przyszłem państwie polskiem Konserwatorja muzyczne traktowane były na równi z innemi instytucjami naukowemi!

Dlatego już teraz zwracamy się do istniejącej Komisji artystycznej przy ministerstwie oświaty w Warszawie. Zasiada tam w charakterze referenta muzycznego znany kompozytor, b. prof. Konserwatorjum krakowskiego, p. Felicjan Szopski. Jak daleko sięga władza tymczasowej Komisji artystycznej, — dokładnie nie wiem, sądzę jednak, że prof. Szopski zna dokładnie nasze stosunki, zwłaszcza galicyjskie, i że w ministerstwie oświaty energicznie i w dobrze zrozumianym interesie przyszłości muzyki w Polsce, zastępować będzie nasze starania, dążące do jak najszybszego zrealizowania myśli upaństwowienia — przynajmniej większych uczelni muzycznych w państwie.

Krok pierwszy uczynili artyści teatrów warszawskich, którym chciano narzucić prywatnego przedsiębiorcę! Podobno uzyskali przyrzeczenie w ministerstwie oświaty, że teatry będą wkrótce upaństwowione. Niechże

i sprawa Konserwatorjów muz. nie spoczywa — podobnie, jak to było w austryjackich gabinetach ministerjalnych — latami bez nadziei załatwienia!!

Rozsądnie byłoby, aby rząd warszawski — już teraz polecił referentom muzycznym, względnie upoważnionym do tego członkom Komisji artystycznej zbadać stosunki panujące w instytucjach muzycznych w całej Polsce, aby delegat ministerstwa oświaty już teraz zwiedził wszystkie uczelnie muzyczne we wszystkich dzielnicach naszej Ojczyzny, na miejscu przekonał się o ich stanie, zasięgnął opinji gron nauczycielskich, poznał braki i dobre strony i na podstawie tego opracował materjał dla swoich władz kompetentnych, dla przyszłych decyzyj w tym kierunku.

A nie może stać się inaczej, tylko wyższe uczelnie muzyczne w Polsce muszą być upaństwowione! t. zn. muszą się stać przez państwo wyposażonemi i kontrolowanemi instytucjami, jak gimnazja, seminarja nauczycielskie i inne szkoły publiczne!

Słyszałem, że sekcja muzyczna w warszawskiem ministerjum oświaty zajmuje się gorąco sprawą nauki muzyki w szkołach ludowych. Jest to rzecz wielkiej wagi. Niestety — dopiero w ostatnich dniach powstają u nas wydawnictwa muzyczne, a dotąd nie można było porozumieć się w wielu ważnych zagadnieniach chwili. Uważam więc za konieczne, aby w sprawach obchodzących żywo ogół Polski, w tym wypadku świat nasz muzyczny — porozumiewać się codziennie i nic postanawiać jednostronnie, zwłaszcza, że duch strasznej naszej przeszłości zaciążył nie na jednym umyśle, który wchłonął w siebie obce pierwiastki, nabyte pod wpływami rządów zaborczych...

Żywimy też nadzieję, że rząd polski, który oprze się na duchowych i realnych potrzebach narodu naszego, licząc się z tem, jak w okamgnieniu, z gwałtowną szybkością zmieniają się czasy, poglądy i dzieje ludzkości ku szczytom słonecznej niezależności narodów płyną, — do każdej sprawy, a więc i sprawy przyszłości naszych instytucyj muzycznych, podstawy twórczości narodu, przystąpi dobrze poinformowany i przygotowany.

A my od manifestacyj uczucia — zwróćmy się całem sercem — do czynu!

W Krakowie, dnia 14. października 1918.

Adam Ludwig.

Z OPERY.

„Straszny dwór“ Moniuszki przemówił do serca publiczności po swojemu: prosto, szczerze, zrozumiale i orzeźwiająco. Znużone przygnębiającym nastrojem wojennym dusze dzisiejszego Lwowa, odetchnęły na chwilę atmosferą przeszłości, polskiej, rycerskiej i szlacheckiej. Mimo wszystkie hasła, nie wykreślimy tak łatwo tej przeszłości z pamięci! Najostrzej rozbierana i krytykowana, miała przepiękne swe, poetyczne i zupełnie oryginalne strony. Tak samo jak muzyka Moniuszki, którą możnaby dzisiaj dziesięć razy przestarzałą nazwać, gdyby ktoś stawał na modernistycznem stanowisku i wytykać chciał jej prostotę, jej sentyment i może jej gawędziarstwo... Ale ona mimo wszystko jest śliczna, pachnie dworem „w Kalinowie“, świeci blaskiem połyskającej zbroi, puszy się orlemi pióry towarzyszów pancernych, roztacza przy dźwiękach kuranta sny jakieś srebrzyste i zalatuje tak delikatnie wonią larendogry od pani Cześnikowej i Damazego!... I niech tylko trochę duszy włoży w nią artysta i w jej słuchanie trochę serca słuchacz, już powstaje najzupełniejsze porozumienie z obu stron, i robi się ciepło na sali i pogodnie, mimo wszystkie zawieruchy, jakie w dzisiejszych czasach gromadzą się dokoła nas...

Rzecz prosta, że poza samą kompozycją sympatyczny ten nastrój na przedstawieniu „Strasznego dworu“ był dziełem całego zespołu solistów, chóru i orkiestry pod zapobiegliwą ręką p. Lehrera; niemniej jednak polskość rzeczy odczuli niektórzy z artystów specjalnie, a w pierwszym zaś rzędzie pp. Okoński i Łowczyński. Miecznik Okońskiego to postać wyborna i nieprzerysowana jak niekiedy inne jego operowe figury, ma dużo godności w sobie, animuszu i powagi zarazem. Rdzennie swojskim jest i Łowczyński, a dla ucha lwowskiego dykcja jego krakowska posiada w swojem brzmieniu coś w rodzaju przestrogi i wymówki bo jakże to jednak często słyszymy u nas we Lwowie wykroczenia przeciw czystości wymowy!... Ale Freszel choć lwowianin, ma prawo szczycić się swoją doskonałą dykcją. Był to jego pierwszy w tym sezonie występ, a pełen powodzenia trzeba dodać zaraz, bo i głos młody, dźwięczny i jędrny, i warunki sceniczne i gra staranna musiały ogólne znaleźć uznanie. Panienki Hanna i Jadwiga wdzięcznie się przedstawiały. Kulturę artystyczną wnosi

ze sobą p. Argasińska przy głosie doskonale niosącym i inteligentnem odczuciu postaci i sytuacji; talent rozwijający się szczęśliwie — p. Hodakowska. A dalej to p. Kasprowiczowa zawsze niestrudzona, zawsze żywa i młoda nawet gdy jako starsza dama wchodzi na scenę, oraz pp. Urbanowicz, Jeleński i Niedzielski — wszyscy około powodzenia opery dobrze zasłużeni. (+)

PRZEGLĄD CZASOPISM

I.

Przegląd muzyczny. VIII., 1/2. (137).

Dr. Adolf Chybiński: Nieznane listy Stanisława i Aleksandry Moniuszków (Str. 1—5). Wydane i objaśnione przez Dr. Chybińskiego listy zawierają szereg nieznanych dotąd szczegółów, dotyczących życia i poglądów twórcy „Halki", oraz losów kompozycji po jego śmierci.

Dr. Józef Reiss: O impresjonizmie w muzyce (Str. 5—10). Autor stwierdza, że wszelkie kierunki artystyczne przenikają na samym końcu do muzyki. Dowodem tego renesans, romantyzm i naturalizm, wreszcie impresjonizm. — W malarstwie, w poezji i w muzyce zasadniczym rysem impresjonizmu jest nastrojowość. Ostatecznym celem impresjonizmu muzycznego jest problem barwy dźwiękowej. Dźwięki, napozór sprzeczne, zespalając się z sobą w harmonje, spełniają rolę tę samą, co plamy barwne w malarstwie impresjonistycznem. Miejsce rysunku melodyjnego zastępuje motyw, miejsce symetrycznej budowy — swobodna forma, zależna od treści. Twórcą muzyki impresjonistycznej jest Claude Debussy. Kolorystykę i obrazowość akustyczną osiąga on dzięki odrębnej harmonice, opartej na skali bezpółtonowej. Artystyczna indywidualność Debussy'ego o wykwintnej i wyrafinowanej kulturze wywarła bardzo silny wpływ na współczesną twórczość muzyczną.

Franciszek Brzeziński: Zasadnicza reforma wykształcenia muzycznego (Str. 10—11). Powszechne zainteresowanie dla muzyki pozostaje u nas w dziwnej sprzeczności z zakresem wiadomości, jakie o tej sztuce daje nam wychowanie domowe i szkolne. A ponieważ społeczeństwo każde ma muzykę taką, na jaką zasługuje, przeto koniecznym warunkiem podniesienia poziomu kultury muzycznej jest podniesienie poziomu wykształcenia muzycznego ogółu. Autor zapowiada reformę pedagogiczną, którą przedstawi w dalszym ciągu swej pracy.

M. J. Piotrowski: System Riemanna, jego historja, treść, zalety i wady w porównaniu z innemi systemami harmonicznemi (Str. 11—12). Ogólne uwagi historyczne o systemach harmonicznych do r. 1600. (*B. W.*)

II.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 1.

Alfred Heuss: Hymn cesarski Haydna (Haydns Kaiserhymne, Str. 5—26). W pracy tej, która jest jednym rozdziałem zapowiedzianej książki „O istocie pieśni" (Das Wesen des Liedes) analizuje autor melodję Haydna (1797) w związku z pierwotnym tekstem Haschki (1796, Gott erhalte Franz den Kaiser), do którego to tekstu Haydn melodję swą skomponował. (Tekst znanego hymnu austryjackiego jest późniejszą przeróbką, dokonaną przez Seidla w r. 1854).

Poddając szczegółowej krytyce stosunek melodji do tekstu, wykazuje, które wiersze tekstu były dla Haydna podkładem do skomponowania melodji. Nie była to żadna z czterech zwrotek w całości, lecz te wiersze, które miały dla kompozytora treść najbardziej konkretną. Zestawione obok siebie przedstawiają one logicznie nonsens, tworzą zdanie, które nie może być zrozumiałe samo dla siebie, lecz tylko w związku z całym tekstem. Ta nielogiczność jednakże dla muzyki nie jest przeszkodą, gdyż muzyka nie oddaje tekstu dosłownie. Oddaje ona jego istotę. Mogą w niej przeto współistnieć nielogiczne na pozór związki, które jednakowoż wyrosły ze wspólnego psychicznego kiełka. Melodja jest w związku z całym tekstem, z jego nastrojem, tak jak i z pewnymi jego wierszami. „Dusza" melodji powstaje z ogólnego wrażenia, jakie tekst wywiera na kompozytora, a „szkielet" jej w związku bezpośrednim z wierszami tekstu, które dadzą się w bardzo wielu wypadkach palcem wskazać. Tak właśnie ma się rzecz z melodją Haydna do słów hymnu cesarskiego.

Kompozycja Haydna jest nadto doskonałym przykładem zastosowania dwu naczelnych zasad komponowania pieśni, t. j. wsłuchiwania się w melodję słów i umyślnego podkreślania treści przez użycie odpowiedniego interwalu melodyjnego, oraz nadanie pewnym zgłoskom odpowiedniej wartości rytmicznej i metrycznej.

Dla wykazania, że melodja hymnu jest autentyczną kompozycją Haydna, zajmuje się autor pod koniec kwestją reminiscencji przypadkowych i zamierzonych, świadomych i nieświadomych, a wreszcie, przechodząc w dziedzinę muzyki instrumentalnej, poświęca szereg uwag warjacjom na temat hymnu cesarskiego, zawartym w kwartecie cesarskim.

Hugo Riemann: Frazowanie w świetle nauki o wyobrażeniach tonu (Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen, Str. 26—39.). Zasadnicze twierdzenie tej nauki, podanej przez Riemanna w latach 1914 do 1916 brzmi: Zanim kompozytor rzecz jakąś stworzy, zanim wyrazi ją w tonach, musi ona istnieć we wszystkich szczegółach jako przedmiot jego wyobrażenia; naodwrót: to, co słuchacz słyszy, zamienia się w fantazji jego w wyobrażenie. Na tem stanowisku staje dr. Ernest Kurth w pracy: Zasady kontrapunktu liniowego (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bern 1917) i dochodzi do wniosków sformułowanych już wcześniej przez Riemanna, a mianowicie, że wyobrażenie tonu jest koniecznym warunkiem powstania każdego tworu muzycznego. Realne tony, w których muzyk się wyraża, nie są muzyką: muzyka powstaje bowiem w naszem wnętrzu. Tony są tylko pobudką, dzięki której powstaje muzyka w duszy słuchacza.

Riemann omawia pracę Kurtha, przyjmując niektóre z jego poglądów, a polemizując z innymi. Godzi się z tem, że punkt ciężkości teoretycznego badania przenosi Kurth z harmonji na melodję, że ruch uważa za *principium agens* melodji; przyjmuje twierdzenie, że melodja jest ustawicznem stawaniem się (przechodzenie z jednego tonu do drugiego), a nie stanem trwałym. Wskazuje na istnienie tej ideji już u Aristoxenosa. Polemizuje ze stanowiskiem Kurtha wobec podziału na motywy i z jego niedocenianiem elementów rytmicznych. Przez wprowadzenie bowiem pojęcia fazy melodyjnej (t. j. cząstki melodyjnej, stanowiącej dla siebie całość, a nie dającej podzielić się symetrycznie na t. zw. poprzednik i następnik) Kurth popada w konflikt z nauką o frazowaniu. Linia melodyjna w muzyce polifonicznej nie jest według Kurtha zawisła od żadnego systemu akcentów, styl polifoniczny nie zna symetrycznego podziału, jaki (grupy 2-taktowe) jest charakterystyczną cechą stylistyczną klasyków wiedeńskich. Poglądy te zbija Riemann twierdzeniem, że niema melodji bez rytmu, tak jak nie ma jej i być nie może bez ruchu tonów.

Leopold Hirschberg: Franciszek Pocci, jako muzyk (Franz Pocci, der Musiker, Str. 40—70). O Franciszku Pocci'm (1807—1876), jako poecie i malarzu, istnieją już monografie; Pocci, jako muzyk, do dziś nie jest znany. Głębokie odczuwanie muzyki, któremu Pocci dał wyraz w swych poezjach, nie zawsze idzie w parze z jego techniczną umiejętnością w dziedzinie kompozycji. To też większe jego dzieła są technicznie słabe. Miniatury natomiast, tak fortepianowe, jak wokalne, przeznaczone dla świata dziecięcego i przystosowane ze względu na swą treść i trudności techniczne, są w swoim rodzaju arcydziełami.

Hirschberg podaje szczegółową bibliografię dzieł Pocci'ego i omawia je według systematycznego podziału: 1) dla dorosłych — dzieła większe, 2) dla dzieci — dzieła drobne. — W końcu zapowiada zbiorowe wydanie dzieł Pocci'ego. (*B. W.*)

† HENRYK JARECKI.

Dnia 18. b. m. po długich i ciężkich cierpieniach zmarł zasłużony twórca „Mindowego", długoletni kapelmistrz opery lwowskiej, profesor Seminaryum żeńskiego.

Wiadomość ta, nadchodząca w chwili zamykania numeru, nie pozwala na razie na obszerniejsze wspomnienie poświęcone ś. p. Zmarłemu i uczczenie należyte zasług Jego, położonych dla polskiej sztuki i społeczeństwa, a w szczególności dla Lwowa. — Ś. p. Zmarły urodzony w Warszawie w r. 1846 był uczniem A. Moniuszki. W r. 1872 zajął miejsce kapelmistrza w operze lwowskiej, które piastował do r. 1900. Tu wystawił opery swoje: „Mindowe", „Jadwigę", „Barbarę" i inne dzieła jak „Hugona", „Odę do młodości" i „Odprawę posłów". Pozostawił nadto znaczną ilość utworów nie wykonywanych dotąd publicznie. Kierunek myśli Jego i twórczości był wybitnie narodowy. Sztuka polska traci w Nim jednego z najwybitniejszych swych przedstawicieli, a społeczeństwo pracownika wysokich zdolności i wielkiej powagi

Cześć Jego pamięci!

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. Stycznia 1919. Nr. 7.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

Z DUSZY NARODU.

I.

O pieśni ludowej i jej stosunku do sztuki.

Pomiędzy sztuką muzyczną a pieśnią ludową leży na pierwszy rzut oka przestrzeń tak wielka, iż zdaje się rozdzielać je na dwie dziedziny prawie do siebie nie należące. — W istocie jednak, obie z tej samej wyobraźni i przez ten sam zmysł zrodzone, łączą się ze sobą i oddziaływają na się wzajemnie znacznie silniej, niż to pospolicie przypuszczamy. Ta zaś niedość dokładna ocena stosunku pieśni ludowej do sztuki, ma w tem swój powód zapewne, że pieśń ludową uważamy jedynie za zabytek z przed lat tysięcy, w którym wedle dość rozpowszechnionego przekonania nic zmienić, nic ująć lub dodać nie wolno; gdy tymczasem historja melopei t. j. melodji pieśniowej poucza nas, iż rozwój tejże odbywał się w ruchu powolnym wprawdzie, lecz nieustannym i że właśnie częściowe zanikanie dawnych, a narastanie nowych zwrotów zmieniało pieśń zwolna i prowadziło ją naprzód. Rozwój zatem odbywał się według zasad tych samych, tylko że sztuka ludowa przystosowana do małych wymagań i środków, zadowalała się drobnymi kształtami i jednogłosowością z niewielkim tylko udziałem harmonji, gdy sztuka muzyczna wyższych klas społecznych rozwinęła się w wielogłosowe szerokie formy. — Pierwsza pozostała też wyrazem prostoty ducha i nieodłączną towarzyszką przyrody; druga wyrosła w okazały hymn światowej kultury.

Lecz jeżeli w samem uzewnętrznieniu się pieśni zaszła taka różnica, to moment wzruszenia duszy ludzkiej, pożądania dźwięku, upodobania w nim, ulgi i zadowolenia, które przynosi, jest po obu stronach równy, ba, nawet silniejszy może u ludzi prostych mniej skomplikowanych, niż u wychowanków wysokiej kultury. Któż bowiem zdoła zbadać naprzykład, o ile ów cichy i półsenny Janko muzykant w zapadłej gdzieś wiosce, lub ów siarczysty Maciek ze swoim rozhukanym krakowiakiem czy mazurem, jest większym w duszy artystą, niż wirtuoz powtarzający z estrady po raz tysiączny warjacje Paganiniego lub śpiewak ze strettą z „Trubadura“? Podobnie i w dziedzinie twórczości. Moment emocyjny ma jednakie wszędzie znaczenie: w piosnce ludowej czy w kompozycji muzycznej, a o wysokości tworu stanowi dopiero ostatecznie stopień siły wynalazczej. Pozatem pieśń ludowa jest żywiołowym odruchem nieświadomości, sztuka zaś muzyczna wytworem wszystkich wspólnie działających czynników ducha ludz-

kiego, ale w pierwszym rzędzie celowej świadomości. Nadto zaznaczyć tu należy, iż gdy w sztuce jaśnieją jak słońca wielkie imiona jednostek, to w pieśni ludowej będącej tworem sił bezimiennych, gieniusz przyznany być musi ludowi, jako jednostce zbiorowej wychodzącej z narodu.

Wysokie to dostojeństwo nakazuje nam czcić pieśń ludową, a znowu jej prostota obudza sympatję i upodobanie. Że zaś kultura nowoczesna prostoty nie odrzuca, przeto otwieramy tej pieśni serca nasze na oścież, chętnie i szczerze a bez najmniejszego wysiłku poddajemy się jej działaniu; wchodzi też do ucha naszego łatwo, a co więcej przynosi nam strudzonym i znękanym dzieciom miasta, oddech świeży i zdrowy, oddech łanów i łąk, lasów i pól. Więc wdzięczność uczuwamy dla niej... I wówczas-to w niejednym umyśle powstaje pytanie: kto ją począł, skąd się wzięła i dokąd idzie?

Ładną nam na to daje odpowiedź Adam Asnyk w ślicznym wierszyku:

„Narodziła się w duszy poety
'W łez mroku
Wywołana miłością kobiety;
Jako tęcza na marzeń obłoku
Śpiewnych dźwięków odziana sukienką,
Drgnieniem serca dobyta z nicości,
Przyszła na świat naiwną piosenką
Miłości".

Ale wytworny ten wiersz obudza w nas złudzenie, iż pierwsza piosenka była czemś, co i nas dzisiejszych wprowadziłoby w zachwyt: może jakąś słodką kanzonettą włoską, a może dumką naszą smętną; gdy tymczasem lada odrobina historji rozwieje to złudzenie. Pierwsza piosnka miłośna nie mogła być czem innem, jak tylko nawoływaniem jakiemś bez wyraźnego stosunku tonów, bez określonego rytmu, a z udziałem dwóch lub trzech dźwięków. Wieki upłynęły następnie zanim utworzył się pięciodźwiękowy porządek czyli pentatonika, a znowu dalsze wieki zapewne, zanim pojawiły się dalsze szeregi tonów t. j. gamy. Historja melopei wylicza trzy główne fazy tego rozwoju: prapierwotną, ubogą i bezładną; środkową o rozszerzonej melodji i początkach heterofonji czyli różnobrzmienia; wreszcie nowoczesną, w której rytm zarówno jak udział harmonji nadają melodji jasność i wyrazistość. Powracają one — powiada jeden z nowoczesnych badaczy*) — w pewnych okresach czasu, każda zaś pozostawia następnej w spadku po sobie pewną ilość zwrotów dźwiękowych niby zakamieniałych i tak tworzą się warstwy podobne do geologicznych — przekroiwszy je, otrzymalibyśmy obraz całego rozwoju pieśni.

Fazy te wznoszą się chwilami do wysokości sztuki, jak tego mamy przykłady w muzyce starożytnej Grecji, posługującej się melopeją o bardzo słabym, prawie żadnym udziale harmonji. Podobnie odrębną zaś sztukę stanowił gregorjański chorał kościelny, który dał początek potężnej muzyce polyfonicznej. — I w takich to razach brały ją w rękę i nad jej rozwojem czuwały najwyższe warstwy społeczne, pracując celowo i z całem uświadomieniem; najniższe zaś pozostawały w swojej prostocie przy pieśni pierwotnej. Tamte nadawały muzyce wysokie znaczenie społeczne, łącząc ją z kultem religijnym, z nauką, z celami wychowawczymi; te znowu szukały w niej tylko wdzięku zmysłowego, przygodnej podniety, urozmaicenia w życiu codziennem i zadowolenia owego wrodzonego instynktu, co nakazuje wyobraźni, piersiom i ustom układać jakieś dźwiękowe rysunki, czarujące ucho i rozgrzewające serce. To też już w dawnych czasach musiała powstać różnica między pieśnią uczoną, pieśnią kultury a nieuczoną pieśnią przyrody. Swobodna, niczem nie krępowana, była rodzoną siostrą ptaka, świegotaniem duszy wolnej. I ona to, jak mówi w dalszym ciągu poeta:

Upajała melodyjnem tchnieniem
Pierś młodą,
I nad starców rozwianem marzeniem
Słodkich wspomnień jaśniała pogodą,
Wzgórza brzmiały rozkosznem jej echem,
Przedrzeźniali ją faunowie leśni,
Płoche nimfy wtórowały śmiechem
Tej pieśni...

Nikt tej pieśni przez lat tysiące pismem nie utrwalał, żyła i przechodziła z pokolenia na pokolenie w drodze tradycji, a jeśli zasilała się niekiedy zdobyczami pieśni kunsztownej, zasłyszawszy ją tu i owdzie, to i na odwrót sztuka zniżała się do niej często, aby zaczerpnąć z jej źródła to, co z głębin nieświadomości i instynktu jak z łona ziemi wy-

---

*) R. Lach: Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig C. F. Kahnt.

chodzi i dostarcza obficie soków żywotnych. O tej wymianie wzajemnej, mówi niejedna karta historji. Już w starożytnej Grecji, poeci VI. stulecia przed Chr. zwracali się do pieśni ludowej. Żyła też nią poprostu szkoła niderlandzka, kształcąca jak wiadomo, dla późniejszej sztuki rękodzieło muzyczne. Ale brała z niej tylko motyw, przerabiany stosownie do potrzeby dowolnie, pozostawiała zaś zarówno wdzięk jej, jak i wyraz nie tylko na uboczu, lecz nawet jakoby w pogardzie. I ozdobna sztuka XVIII. wieku bawiła się nią na swój sposób, szminkując ją i wyzłacając. Wielkich też dopiero przewrotów potrzeba było na to, i mistrzów nowym owianych duchem, ażeby cały świat fantazji zaklęty w poezji gminnej i drugi równie czarujący świat melopei ludowej z głębin na górę wydobyć, biorąc zeń nie tylko jakieś pewne kombinacje tonów, lecz wszystko, co w tej melodji było duszą ludu.

Melodję ludową jeszcze w XVIII. stuleciu lekceważono w Niemczech z zupełnem zapoznaniem jej znaczenia. Słowa znanego historyka muzyki Forkla określają to dostatecznie: „Diejenige Melodie, die von jedermann nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art“. Lecz mimo, że wśród muzyków przeważało zapatrywanie, iż szanujący się kompozytor nie powinien tykać pieśni ludowej, przecież w Niemczech a nie gdzieindziej, powstał pierwszy kompozytor tworzący otwarcie na wzór pieśni ludowej czyli „im Volkston“, co stało się pod wpływem Herdera i jego „Stimmen der Völker in Liedern“, w których tenże wskazał na pieśń ludową jako na podstawę „aller echten Dichtung“. Twórcą tych „Lieder im Volkston“ był Jan Schulz urodzony w Lüneburgu w roku 1747, a zmarły w 1800, kompozytor niegdyś ceniony, przez niektórych znawców obok Haydna stawiany, a dla nas z tego powodu interesujący, iż przez pięć lat w Polsce przebywał jako prywatny nauczyciel; tu zaś, utrzymując stosunki z innymi u nas zamieszkałymi obcymi muzykami, mógł prawdopodobnie wpływać na nich i zachęcać do używania polskich melodyj ludowych w operze powstającej wówczas w Warszawie. Pod koniec w. XVIII. Haydn wprowadzał już melodje południowo-słowiańskie. Beethoven czynił to samo z rosyjskiemi, a nadto uwiecznił i szkockie swoim układem.

Wszystko to jednakże, można tylko za jakieś preludja uważać, bo jakkolwiek sposób wprowadzania melodyj ludowych był u tych mistrzów wysoce artystyczny, to przecież nie dałoby się tu jeszcze mówić o „natchnieniu czerpanem z duszy narodu“. Wystąpiło ono u tych dopiero kompozytorów, którzy do pieśni zbliżyli się nie w celu aby dla swego artystycznego gabinetu ten lub ów piękny wyłowić okaz, lecz aby z wiarą w jej moc, głęboko ją przeniknąć i zbratać się z nią serdecznie.

St. Niewiadomski.

WIZJE SZOPENA O POLSCE.

Miłość kobiety rozwarła Szopenowi podwoje świątyni sztuki, miłość Ojczyzny uniosła go na wyżyny muzyki narodowej.

Gdy na ulicach Paryża wznoszono ołtarze wolności i słyszało się okrzyki rewolucjonistów francuskich: Vive la Pologne! gdy płomień rewolucji ogarniał już całą Europę a Polska gotowała się do zerwania pęt niewoli, bawiący podówczas na emigracji w Paryżu młody Szopen rwał się na pole walki. Nie mógł opędzić się upokarzającej myśli, że „zdrowe i mocne ciała“ -- on sam był słaby i wątły — oddawały się bezmyślnym rozrywkom, „wtenczas właśnie kiedy ich naród cały wzywał na swoją obronę“.

Jakkolwiek Szopen, zarówno jak Mickiewicz, Słowacki i Krasiński, nie brał czynnego udziału w powstaniu listopadowem, a nawet na krótko przedtem wyjechał za legalnym paszportem z Warszawy, to jednak — jak sam się wyraził — „sercem był z tymi, co rewolucję robili“. Dlatego gdy mu ambasador rosyjski hr. Pozzo di Borgo ofiarował godność nadwornego pianisty cara Mikołaja, Szopen odmówił oświadczając, że „uważa się za emigranta, który to tytuł nie pozwala mu przyjąć innego“.

Przypominają się słowa Szumana wypowiedziane z powodu mazurków o ich twórcy: „Gdyby samowładny monarcha Północy wiedział jak niebezpieczny wróg grozi mu w utworach Szopena, zakazałby pewnie tę muzykę.

Dzieła Szopena to u k r y t e w ś r ó d k w i e c i a a r m a t y“.

Pod wpływem wieści o podstępnem zajęciu stolicy Polski przez Moskali (8. września 1831 r.), pełen oburzenia zapisuje w swym dzienniku: „Przedmieścia zburzone, spalone.

Jeden pies z Mohilewa (Paszkiewicz) dobywa siedziby pierwszych monarchów Europy. Moskwa panuje światu..."

Wizje strasznego obrazu zniszczenia Polski przedstawiają mu „wszystkich swoich pomordowanych i zbezczeszczonych". Wypiwszy do dna ten kielich goryczy woła rozżalony swą biernością: „A ja tu bezczynny! z gołemi rękoma! Tylko stękam, boleję i na fortepianie rozpaczam! Boże, wzrusz ziemię, niech pochłonie ludzi tego wieku!" Przechodząc wszystkie stopnie cierpienia kochanka, przyjaciela, syna, patryjoty w najwyższem napięciu, w chwili zwątpienia wzywa Boga słowami: „O Boże, jesteś Ty? Jesteś, a nie mścisz się?! Czy jeszcze Ci nie dość zbrodni moskiewskich? Albo... alboś sam Moskal!..." Rozpaczliwe to pasowanie się ducha Szopena przypomina analogiczną rozterkę Konrada (Dziady część III-cia) i jego bluźniercze słowa, skierowane do Boga: „Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata ale... carem!"

W tym bezbrzeżnym bolu i niepokoju o życie mu najbliższych i losy narodu powstała owa *Etiuda c-moll* miotająca gromy oburzenia na świat i Stwórcę, w której po przez huragan rozszalałych pasażów przebijają konwulsyjne drgania melodji rozpaczy.

Pod wpływem tych samych wypadków, wstrząsających duszą Szopena powstał *Prelud d-moll*. Jestto — jak mówi Przybyszewski — krzyk duszy całego Narodu. Kompozycja ta pełna gromów i błyskawic jest „jakby protestem śmiertelnie zranionej duszy" jak „bunt najszlachetniejszych uczuć przeciwko niesprawiedliwości i krzywdzie, bunt przeciw porządkowi tego świata, protest przeciw Bogu, którego nic nie zdoła wytrącić z równowagi i obojętności". Preludjum kończy się jakby trzema wystrzałami armatnimi. Trafnie zauważono, iż w twórczości Szopena zajmuje preludjum *d-moll* takie same miejsce jak improwizacja Konrada w koronie dzieł Mickiewicza:

Kluczem, którym Szopen otworzył królestwo muzyki polskiej, to etiudy skomponowane 1830 r. a wśród nich jaśnieje aureolą męczenników Polski *Etiuda c-dur* (Nr. 7 op. 10) jakby ilustracja ustępu z Dziadów p. t. Droga do Rosji. Po bezmiernej pustyni śnieżnej, pośród zawiei, mknie kibitka z więźniem na Sybir — dokoła martwa cisza i pustka, tylko wiatr zawodzi żałośnie, tylko dzwonek u dyszla dziwnie smutnie dźwięczy...

I na pieśniach Szopena wycisnęła miłość ojczyzny swój płomienny pocałunek. Ostatnia z nich, ułożona około 1830 r. do wiersza Witwickiego p. t. Wojak, tchnie duchem powstańczym. Przygrywka przypomina pobudkę wojenną — w junackiej pieśni słyszysz tętent rumaków i wrzawę bojową. Melodja złagodzona czułem pożegnaniem z rodziną, „wyskakuje nagle w górę jak raca („leć na krwawy bój"), przedłużona jakby okrzyk do walki podniecający". Cała muzyka „ostra jak grot, a czerwona jak krew".

Szopen dorobił też muzykę do pieśni Janusza, które podbiły cały naród. Z kilkunastu melodji zachowała się niestety tylko jedna: Leci liście z drzewa. Pieśni te śpiewano po dworach szlacheckich i rzemieślniczych warsztatach.

Nawet w scherzach snuje się złota nić polskości. Weźmy *Scherzo h-moll.* „Pierwsza i trzecia część — powiada Przybyszewski — burzliwa i namiętna, to uczucia Szopena, które nim miotały na myśl o rewolucji (listopadowej) w Warszawie, to bunt przeciwko położeniu, w jakiem się znajdował na obczyźnie. Część środkowa (osnuta na kolendzie Lulajże Jezuniu), pełna rozmarzenia, to słodkie wspomnienie wieczerzy wigilijnej".

Ze wszystkich utworów Szopena najrdzenniej polskim są Mazurki. Dźwięczą w nich dwie nuty: jedna będąca tłem duszy mistrza a zarazem Polski porozbiorowej, to rzewność, rozmarzenie, żałość; druga nuta to dziarskość, zamaszystość, zawadjactwo ludu Mazowsza, to swojski, rodzimy charakter wsi polskiej, pełnej barw i rosy w cichy ranek majowy.

W żadnym rodzaju kompozycji nie przebija się tak wybitnie twórcza potęga i niewyczerpane bogactwo genjuszu, jak w tych drobnych rozmiarem, a niedościgłych wykończeniem, utworach. Stoją przed oczyma duszy ciepłe, jasne obrazki wsi mazowieckiej w pełni słonecznych blasków. Słyszysz rubaszne głosy gwarzących włościan. Rzępolą skrzypki, huczą basy, chłopcy wybijając hołupce obracają dziewkami, „ledwo karczmy nie rozwalą". Pod uśmiechniętem niebem rozśpiewana, roztańczona wieś nadwiślańska.

I Polonezy Szopena mają swe źródło w epopei wojennej 1830/1 r., w kolejach pielgrzymstwa polskiego, w tryumfach i klęskach narodu, w jego nadziejach i rozpaczach, w tem, co mistrz nasz przeżył i przecierpiał od zwycięzkich

bojów pod Wawrem i Stoczkiem aż do zawiedzionych snów i rozczarowań po szronem ściętej wiośnie narodów (1848 r.).

Polonezy Szopena te — jak je trafnie nazwał Huneker — heroiczne hymny bojowe, są najpiękniejszym wyrazem rycerskości polskiej. „Szeroki, majestatyczny patos słynnego *Poloneza a-dur*, zwanego tryumfalnym albo koronacyjnym, jest odbiciem rozmyślań na długich, samotnych przechadzkach w Wiedniu 1831 r.", na których „stawały mu przed oczyma duszy zwycięzkie zastępy husarji Jana Sobieskiego" Sam Szopen nazwał ten utwór Sobieskim. Pełen powagi i dostojeństwa „skrzy się i błyszczy" senatorską świetnością, a „uderza i rozbija wojennym, szablistym" rytmem. „Przy dźwiękach tego Poloneza — tak marzył Szopen — po odbudowaniu Polski, będzie się odbywała koronacja króla polskiego..."

Polonezy Szopena odtwarzają nietylko majestat przeszłości Polski, ale i gromy, które na nią spadały. Patrzysz na tych „potentatów, co niedawno tak pewni swej potęgi kroczyli spokojnie, jak gorączkowo rzucają się w zamęt i niosą głowy na zasypanie tej przepaści, która się otwarła pod stopami narodu". Oto hufiec rycerzy polskich pędzi jak lawina na wroga: „ziemia drży pod nim, obłoki pyłu rozbijają się z pod kopyt końskich, świszczą chorągiewki, wre walka zacięta, migają konfederatki, ścierają się szable, słychać wystrzały i walenie się ciał z głuchym jękiem na ziemię".

W odczycie Szopen a Naród zauważył Przybyszewski, że dusza naszego wieszcza „bezmiarem cierpienia narodu" wyolbrzymiona do równej Stwórcy potęgi, znalazła w *Polonezie fis-mol* najpotężniejszy wyraz. W bezbrzeżnym bolu, rozsadzającym piersi mistrza, jakby „waląc pięściami o wrota Przeznaczenia" woła on rozpacznie: „Czemu? Czemuś nas opuścił Panie?! (Eli, Eli lama sabachtani?!) Wśród tragicznej grozy grzmi tu, przewala się i rozbija jak na polu bitwy — rozbrzmiewa głuchy, monotonny huk. To bicie armat z oddali. A z tych grzmiących odgłosów walki, z oparów krwi, dymu, jęków, wyłania się niby ranny obłok, oblany rumieńcem świtu Mazurek, pełen zapachu róż i wdzięku pierwszych uścisnień miłosnych... Poczem rozpoczyna się na nowo ta tstraszliwa „msza rozpaczy", wreszcie „koniec nej przebolesnej epopei męczarń, jakie bohaterskie plemię w nadludzkich wysiłkach przeżyło".

Najwspanialszym typem poloneza jest *as-dur op. 53* zwany królem polonezów. Oto w wielkiej, zwierciadlanej sali zamku, przy dźwiękach kapeli, wygrywającej „polskiego" „rozochocone grono tancerzy, za przewodnictwem pierwszej pary, puszcza się do sal bocznych, sunie przez krużganki", i gdzieś znika w alejach parku. To jakby ilustracja muzyczna do Pana Tadeusza. Nagle, jak z pod ziemi, wstaje orszak zbrojnych rycerzy, z każdą chwilą rośnie, widać wielką ławę konnicy pędzącej w galopie, ziemia drży od tętentu rumaków, słychać trąbkę pobudki wojennej i turkot artylerji pośród chrzęstu zbroi — to jakby rapsod o bitwie pod Grochowem.

W polonezach Szopenowskich wybijają się dwa głosy odpowiadające sobie chórem: jeden głosi chwałę, drugi ból ojczyzny.

Muzykę Szopena owiewa duch ziemi ojczystej, przenika dusza narodu Najbardziej swojska ze wszystkich jest ona „najwznioślejszym wcieleniem ludowego pierwiastku". Jak poezja wielkich wieszczów, płynęła ona z jednego źródła: z wiary w zmartwychwstanie Polski.

Zrodziły ją tryumfy i klęski powstania listopadowego, nadzieje i zwątpienia emigracji, łzy i uśmiechy narodu polskiego! O Szopenie powiedzieć można, że wcielił swą ojczyznę w muzykę.

O Polsce marzył, do niej tęsknił od kolebki do grobu. Opuszczając na zawsze swoje rodzinne miasto, wziął z sobą grudkę ziemi ojczystej, z którą się przez całe życie nie rozłączył. Zabierzcie — mówił na łożu śmierci do siostry — przynajmniej serce me do Warszawy! I ziściły się sny wielkiego wieszcza. Serce jego spoczywa w wolnej, niepodległej Polsce.

Kornelja Parnasowa.

HENRYK JARECKI.

(Wspomnienie pośmiertne.)

Półwieku bez mała pracował dla Lwowa. Na widowni szerokiej i w zaciszu. Jako kompozytor, kapelmistrz i pedagog, oddany całkowicie zawodowi swojemu, zamiłowany, ścisły i niestrudzony. W latach ostatnich usunął się od życia publicznego i nie lubił poprostu, aby go publiczności przypominać; mimo to jednak uległ konieczności, gdy mu jubileuszowy kom-

pozytorski urządzono koncert, i przyjął w czerwcu 1918 złożoną mu cześć przez spiewaków i publiczność. Było to ostatnie jego zetknięcie się ze społeczeństwem.

Urodzony w Warszawie w roku 1846, przerobił studja kompozytorskie u Moniuszki, którego pozostał wielbicielem na całe życie. Rozwój talentu i muzykalnego usposobienia, zamiłowanie do zawodu i predestynację wyniósł z domu, był bowiem synem muzyka i wychował się w środowisku oddychającem sztuką. Z instrumentów uprawiał fortepian i kontrabas, na którym grywał przez jakiś czas w orkiestrze warszawskiej, później jednak pozostał wyłącznie przy fortepianie, niezbędnym dla pracy kapelmistrzowskiej. Zaczął ją praktykować w Poznaniu, skąd go Stanisław Dobrzański ściągnął do Lwowa w roku 1872.



We Lwowie trafił na początki polskiej opery, a więc na okres największej jej ruchliwości. Dyrygował nią początkowo jako drugi kapelmistrz obok Józefa Schirera, kapelmistrza usuniętej niedawno opery niemieckiej. W niedługim czasie zajął stanowisko pierwszorzędne. Cały repertuar operowy do dziś dnia podstawę teatru stanowiący, przygotował samodzielnie: opery francuskie i włoskie, a nadto cały szereg polskich, począwszy od Moniuszkowskich. Do najcelniejszych dzieł kapelmistrzowskich Jareckiego zaliczyćby wypadało „Straszny dwór“, „Lohengrina“ i „Aidę“, które onego czasu były sensacją dnia. Wagner nie po raz pierwszy ukazał się we Lwowie, bo już w roku 1870, scena niemiecka dawała Tannhausera, ale po polsku spiewany, po raz pierwszy wyszedł z pod batuty Jareckiego. Nie był on czysto polski, bo w owych czasach z mieszaniny językowej nie robiono sobie wiele, zwłaszcza z udziału włoskich spiewaków, chór jednak i część partyj spiewały po polsku, a z czasem usunięto i kilka solowych partyj obcych.

Sprężysty i energiczny jako kapelmistrz, nie był zwolennikiem zbyt drobiazgowych cyzelowań, ale każda rzecz wyuczona przez niego tkwiła silnie i długo w pamięci wykonawcy. Próby jego korekturowe zadziwiały szybkością, z jaką w lot umiał wyławiać wszystkie usterki i zwięzłymi słowami wskazywać poprawki. Utrzymywanie zespołu w takcie i harmonji było u niego sztuką po mistrzowsku traktowaną, rozejście się jakoweś czy „pływanie“ nie zdarzało się u niego nigdy, bo niesłychanie przytomny dyrygent na wszystko miał radę. Zdawało się, że pałeczką swą umie najopieszalszym spiewakom nuty z ust wydobywać. Przy tych zaletach — jak to łatwo zrozumieć można — był przez spiewaków bardzo ceniony. Dyrekcja zaś teatru odnosiła się do niego również z najzupełniejszem uznaniem, a już zwłaszcza w owych czasach, w których przyswajano co chwila jakąś nową operę, póki w końcu zasób dawniejszych rzeczy się nie wyczerpał.

Działalność Jareckiego kapelmistrzowska należy wyłącznie do dziejów teatru Skarbkowskiego. Tu się rozpoczęła i tu zakończyła. — W roku 1900 ze zmianą dyrekcji, ustąpił dzielny dyrygent ze swego stanowiska i opuścił operę polską, której przez lat dwadzieścia kilka był silnym filarem. Pod dyrekcją Pawlikowskiego w nowym gmachu przeszła ona pod batutę kilku po sobie następujących kapelmistrzów, jak Czelański, Spettrino i inni. Tymczasem Jarecki pozostał wierny dawnej swej siedzibie, gdzie powstała Filharmonja na czas niedługi; tu rozpoczął działalność estradową wykonaniem „Ody do młodości“ swego utworu. Następnie dzielił już batutę swą pomiędzy „Lutnię“ a chór kościelny w bazylice katedralnej. W latach zaś ostatnich swego życia sprawował obowiązki nauczyciela spiewu w Seminarjum żeńskiem oraz dyrygenta muzyki u OO. Dominikanów. Zmarł 18. grudnia 1918.

Jako kompozytor dał się poznać po raz pierwszy we Lwowie w roku 1873 podczas uroczystości kopernikowskich; wykonano wówczas kantatę jego p. t. „Święto majowe“ do słów Żmorskiego. — W roku 1876 wystąpił z pierwszym utworem scenicznym „Nocleg

w Apeninach" do słów Fredry, a w dniach 27. i 28. marca roku następnego wykonano balladę „Hugo" do słów Słowackiego. Pierwszym jednakże wielkim sukcem mógł się młody kompozytor poszczycić dopiero w r. 1880, gdy dnia 1. kwietnia ukazała się na scenie opera „Mindowe" do słów J. Słowackiego z Arklową (Aldona) Chodakowskim (Mindowe) i Cieślewskim (Dowmunt). Po „Mindowem" nastąpiła w sześć lat później „Jadwiga" z Arklową w roli tytułowej, a następnie „Barbara Radziwiłłówna z p. Pawlikow-Nowakowską i Myszugą jako Zygmuntem. Było to w r. 1893. Potem dał się już słyszeć Jarecki tylko z operą-balladą „Powrót taty" według Mickiewicza. *) W tece zaś pozostały dwie, t. j. „Wanda" do słów Bełzy i „List żelazny" według dramatu Małeckiego. „Wandę" napisał po „Mindowem", „List żelazny" zaś był ostatnią jego pracą dla sceny. Do rzędu tych jednak kompozycyj zaliczyć jeszcze należy niewykonywaną nigdy w całości muzykę do „Odprawy posłów", a nadto z powodzeniem wykonywane ilustracje sceniczne do „Balladyny" i do „Lilli Wenedy". Inne kompozycje z zakresu muzyki komnatowej (Sonata na wiolonczelę) lub salonowej (utwory na fortepian) nie były znane publiczności, gdyż ich kompozytor nie ogłaszał drukiem, umieszczając chyba niekiedy tę lub ową drobnostkę w „Echu muzycznem". Z pieśni wyszło sześć w jednym zeszycie, a dwie osobno, nakładem Seyfartha i Czajkowskiego we Lwowie.

Pieśń „Smutna wieść" wyszła u K. Jakubowskiego we Lwowie, i tu również ukazała się za inicjatywą Wiktorji Niedziałkowskiej napisana i wydrukowana Msza na głosy żeńskie. Balladę „Spiewak zwycięzca" na chór męski wydano w odbitce litograficznej.

Jak już poprzednio to zaznaczyliśmy, Jarecki był niewątpliwie dzieckiem duchowem Moniuszki. Trzymał się mniej więcej tego samego środowiska pod względem harmonji i hołdował melodji jako najgłówniejszemu czynnikowi muzyki. Mimo to ogólne wrażenie jego muzyki było odmienne, a już w traktowaniu opery szedł Jarecki zupełnie innemi drogami. „Lohengrin" wywarł na nim widocznie duże wrażenie. — A jakkolwiek mowy o naśladownictwie nigdy nie było, bo Jarecki od najrdzenniejszej istoty Wagnera chromatyki, trzymał się z daleka, to jednak przecież już samo przejęcie się zasadami scenicznemi nowoczesnego dramatu, musiało nasuwać każdemu słuchaczowi uwagę, że idzie tu wszystko innym już trybem, że cały dawny aparat operowy zastąpiono nowym i że tylko linja melodji i dźwięk harmonji jak w muzyce dawniejszej układają się w całość jasną i przejrzystą, cokolwiek może niekiedy za szeroką, ale organicznie dobrze zbudowaną i solidnie opracowaną. Za najlepsze swe dzieło uważał zgasły kompozytor „Barbarę", głos publiczny jednakże odnosił się do młodzieńczego dzieła jego, do „Mindowego" z największem uznaniem.

„Odprawę posłów" jak i „List żelazny" należałoby przecież od zagłady uchronić i przed publiczność wywieść, skoro się tylko ciężkie czasy dzisiejsze jako tako przewalą.

Podobny obowiązek istnieje także i wobec utworów pozostałych w manuskryptach, które przynajmniej częściowo powinnyby się zetknąć ze światem. Jak dotąd, spuścizna po zmarłym kompozytorze nie jest jeszcze zbadana, część jej wszakże i to właśnie ta do ogłoszenia najłatwiejsza, znajduje się w onej książce kilkakrotnie wspominanej, którą ś. p. Jarecki jako młody człowiek od Stanisława Moniuszki otrzymał. Jestto okazałe skórzane album z klamrą złocistą i na kluczyk zamykane, mieszczące wewnątrz kilkaset stronic nutowych. Na pierwszej karcie widnieje następujący napis: „1868 20/III. Najmilszemu i najlepszemu uczniowi mojemu Henrykowi Jareckiemu na szkice jego pięknych myśli, poświęca St. Moniuszko". Szereg kompozycyj rozpoczyna Sonata na wiolonczelę i fortepian, niestety jednak bez głosu wiolonczelowego, który musiał osobno być napisany. Potem następują liczne krótsze i dłuższe utwory fortepianowe oraz pieśni jedno-, dwu- i więcej głosowe, ostatnie pisane widocznie dla użytku Seminarjum. Książka ta nie została całkowicie wypełnioną, ale istnieje jeszcze poza nią i poza wielkimi utworami wymienionymi powyżej, znaczna ilość manuskryptów. Znajduje się pomiędzy nimi zapewne i uwertura „Na wygnaniu" wykonana w Paryżu u Lamoureux, którego ś. p. Jarecki odwiedzał przed laty. Do spuścizny należą także i prace literackie spisywane w chwilach wypoczynku.

Miejmy nadzieję, że utwory pozostałe zwrócą na siebie uwagę nakładców, w następ-

*) „Powrót taty" wystawiony poraz pierwszy dnia 19. stycznia 1897 grano we Lwowie 15 razy, w Krakowie 2, a w Warszawie 19 razy.

pstwie czego i szersza publiczność zapozna się z nimi, wejdzie w bliższy stosunek i polubi je, jak na to zasługują. Będzie w tem część hołdu, należnego pełnemu zasług, znakomitemu polskiemu kompozytorowi.

St. Niewiadomski.

Z DZIEDZINY TWÓRCZOŚCI SŁOWIAŃSKIEJ.

II.

Jugosłowiańszczyzna.

Smutne stosunki polityczne w południowej Słowiańszczyźnie, były od wieków przeszkodą w rozwijaniu się postępu kultury narodowej. Rozwój ten nie mógł tem samem iść tempem, co u ich szczęśliwszych braci północnych. Najazdy Turków, a następnie jarzmo nałożone przez t. zw. „oswobodzicieli" niedopuszczające nigdy najskromniejszych objawów narodowego uświadomienia, były główną tego przyczyną i sprawiły, że jedynie pieśnią ludową wypowiadały się te narody, wkładając w nią wszystkie swe marzenia i skargi wszelką miłość i ból. Zbiory tych prawdziwych skarbów narodowej poezji lirycznej i epicznej wydane przez kilku dzielnych pracowników (Vuk Stefanovič Karadžić 1877, Franjo Šaver-Kuhač 1834—1911) stwierdzają to. Kuhač nauczyciel muzyki w Zagrzebiu słynął z działalności swej narodowej między Chorwatami. Rozbudzał w nich ducha narodowego i szerzył zamiłowanie do pieśni. Sam śpiewał i wydał przeszło 5.000 ludowych melodyj. Zbiór prawosławnych śpiewów kościelnych „Bożestvenaja služba" wydał Kornel Stanković (1831—65) pierwszy kompozytor serbski. Początki zaś kunsztownej muzyki znajdujemy w kompozycjach Fortunata Pinterića przeora klasztoru w Wirovitici. Pisał on utwory kościelne.

W dziale dramatycznym pierwszy występuje na widownię Vatroslaw Lisinski (urodzony w 1819 w Zagrzebiu) z operą chorwacką „Ljubav i zloba" skomponowaną za inicjatywą i do libretta znakomitego śpiewaka Alberta Štrigi. Lisinski po pierwszej tej szczęśliwej próbie, porzucił studja prawnicze i udał się do Pragi, gdzie poświęcił się muzyce całkowicie, zapisawszy się do tamtejszego konserwatorjum. W tymże czasie ułożył drugą operę swoją „Porin" wystawioną w Zagrzebiu dopiero w roku 1897. Powróciwszy do ojczyzny nie znalazł Lisinski dostatecznego poparcia do tego stopnia, że w niedostatku umarł w roku 1854. Kiedy poraz pierwszy wystawiano operę „Ljubav i zloba" siłami amatorskiemi, posiadał już Zagrzeb swój teatr; właścicielem jego był bogaty obywatel Stanković. Znany literat niemiecki Henryk Börnstein opowiada w swych pamiętnikach, że Stanković wygrał na loterji dobra, którą to wygranę zażądał w gotówce. Otrzymawszy 300.000 guldenów, wybudował za te pieniądze na gruncie ofiarowanym przez miasto teatr, który następnie wynajmował przedsiębiorcom. Chociaż Stanković był dobrym patryjotą, przecież jednak w teatrze tym grano po niemiecku, a wspomniany Bornstein był tego teatru dyrektorem. Tłumaczy się to w pierwszym rzędzie brakiem chorwackiej literatury; ale i okoliczność, iż teatr wspierała głównie arystokracja chorwacka po części zmadiaryzowana a po części zniemczona, nie mogła być bez znaczenia. Później wyjednano przecież pewną ilość przedstawień chorwackich. Było to dziełem partji narodowej pod przewodnictwem dr. Ljudevita Gaja, znakomitego historyka i narodowego budziciela, któremu Chorwaci zawdzięczają oczyszczenie swego języka z obcych wyrazów. W roku 1860 młodzież chorwacka energicznym protestem podniesionym w teatrze dnia 24. listopada, uniemożliwiła na zawsze dalsze przedstawienia w języku niemieckim. Stało się to za rządów włoskiego impressarja Ulisse Brambilla robiącego trudności przedstawieniom chorwackim. Zdobyte w ten sposób pole zaczęło wkrótce piękne wydawać owoce, nietylko bowiem dobre przekłady zaczęły się ukazywać na scenie, lecz i prace oryginalne chorwackie w znacznej ilości.

W dziesięć lat później, założono stałą operę chorwacką; na jej zaś czele stanął sławny kompozytor Ivan Zajc ur. w 1832 r. w Rjece. Jako uczeń konserwatorjum w Medjolanie ulegał Zajc długo wpływom włoskim, popierając dobre i złe właściwości włoskiego typu muzyki. Zajc był kapelmistrzem Karlteatru w Wiedniu, i ztąd go powołano do Zagrzebia. Tu dopiero poeta Preradović i biskup Strossmayer zdołali rozbudzić w nim uczucia i dążenia narodowe, co też w późniejszych utworach jego znalazło swój wyraz. Era Zajca rozpoczęta wystawieniem opery „Mislav" w roku 1870 trwała lat 19. Liczba kompozycji tego chorwackiego Moniuszki przedstawia się wspaniale, wynosi 1022 dzieł! Oprócz

innych utworów różnych form i kształtów muzycznych, pozostawił Zajc 21 oper, 30 operetek, 60 kantat, 160 chórów, 120 kościelnych, 43 uwertur, 3 symfonie, 44 koncertów, 24 tańców. Już w jedynastym roku życia skomponował był operę „Maria Terezja", a jako dwudziestoletni słuchacz konserwatorjum w Medjolanie wykonał pod własną batutą operę „La Tirolese", nagrodzoną na konkursie. Zajc skomponował w późniejszym życiu między 1870 r. a 1907 kilkanaście oper i tyleż operetek. Zajmującą rzeczą będzie dla czytelnika, że między tytułami oper spotykamy „Pana Twardowskiego" i „Damy i huzary". „Załoga okrętowa" należała do operetek grywanych na wszystkich scenach. Co do oper to jedynie „Nikola Subić Zrinjski" utrzymał się na repertuarze. Jestto opera oparta na historycznem podaniu z czasów bitew z Turkami; Chorwaci uważają ją za dzieło narodowe podobnie jak my „Halkę". Zajc doczekał się późnego wieku, a śmierć zaskoczyła go przy pracy nad operą „Godina 1848".

W roku 1880 przerwano operę na całe dwa lata, poczem podjęto ją na nowo, trzy zaś krótkie sezony w latach 1891, 1893, 1894, były jakoby przejściem do nowej epoki, kiedy teatr stał się instytucją krajową, a intendentem zamianowany został zapalony patryjota i literat dr. Stjepan Miletić. Zadanie swoje pełnił Miletić z ogromnym pietyzmem i nie wahał się nawet poświęcić całego mienia dla raz wytkniętego celu. Teatr pobierał tylko niewielką subwencję krajową, która nie mogła pokrywać wydatków, zdaniem Miletica niezbędnych dla zadowolenia poczucia artystycznego, więc dokładał sam. Ale w ten sposób intendentura jego nie mogła trwać dłużej nad cztery lata, poczem Miletić ustąpił i oddał się pracy literackiej przeniosłszy się do Monachium. Tu życie zakończył w r. 1908.

Po Mileticu opera w Zagrzebiu posiadała trzech intendentów po kolei (I. Hreljanović, A. Mandrović i Fijan, wreszcie Trešćec), musiała jednak w roku 1902 zawiesić czynności. Dopiero w roku 1909 powiodło się ostatniemu z czterech wymienionych ustalić jej egzystencję. Subwencja krajowa i miastowa jakoteż i prywatna dotacja cesarza Franc. Józefa umożliwiły prowadzenie opery na wielką skalę. Ale Trešćec biurokrata austryjacki (zarządca polityczny w okupowanych ziemiach) swoją ignorancją w rzeczach artystycznych, oddziaływał bardzo ujemnie na stosunki teatralne, sprowadził teatr do poziomu przedsiębiorstwa i w końcu tak się naraził artystom, prasie i publiczności, iż musiał się usunąć z zajmowanego stanowiska. Nastąpił po nim Quido Hreljanović b. pułkownik i poseł, który od roku 1907 prowadzi operę z wielkiem powodzeniem. Ażeby mieć pojęcie, z jakiemi trudnościami walczyć musiała opera chorwacka, wystarczy przytoczyć, iż nie mając własnych śpiewaków posługiwać się musiała obcymi, którzy zmuszeni byli, rzecz prosta, śpiewać w rodzimym języku. Następstwem tego były mieszane przedstawienia, wśród których rekord osiągnęło jedno pamiętne w dziejach instytucyi, śpiewane w siedmiu językach.*) Ale brak własnych sił i do dziś dnia jeszcze nie pozwala obywać się bez pomocy obcych, to też polscy i czescy artyści znajdują tam zawsze wdzięczne dla siebie pole. Z Polaków wystarczy wymienić panie: Łowczyńską, Dębicką, Szymańską, Szajerównę, Decykiewiczównę-Rodanne, pp. Łowczyńskiego, Jastrzębskiego, Kondrackiego, Orzelskiego i Olszewskiego.

Na polu kompozycji obok Zajca i Lisińskiego odznaczyli się: Edmund Michalović urodzony r. 1842 w Slawonji, uczeń Bülowa, a następca Liszta na stanowisku dyrektora kraj. akademji muz. w Budapeszcie, autor oper „Hagbart i Signe" (1882) „Toldi" (1893) „Wieland kowal", „Eljana" i wielu utworów orkiestralnych; dalej Gj. Eisenhut, Wladimir Bersa, Rosenberg-Ružić, Feliks Albini, Andre Mitrović i popularny kompozytor Vilko Novak zmarły w roku 1918, ceniony również wysoko jako pedagog. Ale ponad wszystkich wzniósł się Blagoj Bersa młodszy brat wspomnianego powyżej Vladimira. Urodził się w roku 1873 w Dubrowniku, nauki pobierał u Zajca w Zagrzebiu, a następnie u Roberta Fuchsa w Wiedniu, był później kapelmistrzem w Strassburgu, Gracu i Osieku. Napisał trzy opery „Jelka", „Oganj" i „Postolar od Delfta" według bajki Andersena. Największego powodzenia doczekał się z nich „Oganj", Jest to utwor czysto modernistyczny o treści zaczerpniętej z życia robotniczego, a napisany pod wpływem nowoczesnej muzyki niemieckiej: śmiały w harmonjach, bogaty w kontrapunktyce i świetnie instrumentowany. Libretto wyszło z pod pióra znanego wiedeńskiego librecisty dr. Willnera.

*) I we Lwowie miewaliśmy polyglotyczne przedstawienia operowe, dopiero w ostatnim sezonie zaniechane.

Bersa żyje w środowisku niemieckiem, co go niestety oddala od chorwackiej muzyki narodowej. Wielkie nadzieje budzi Dalmatyniec Józef Hatze znany i lubiany w południowej Słowiańszczyźnie dzięki pięknym swym pieśniom. W jednoaktówce „Powratak" czysto werystycznej, zdeklarował się Hatze jako zwolennik szkoły włoskiej, do której zresztą poniekąd należy, będąc uczniem Mascagniego.

Z najmłodszych wymienić należy Antuna Dobronica (jednoaktowa opera „Zmierzch" do własnego tekstu według II. części znanej Trylogji dubrownickiej Iva ks. Vojnovica) i V. Konjovica (opera „Viljn veo"). Ale mówiąc o sukcesach opery zagrzebskiej trudno pominąć jeszcze jedno imię, które właśnie w tej chwili nabiera wiele rozgłosu. Posiada konserwatorjum tamtejsze profesora kompozycji Czecha Fr. Lhotkę, którego opera „Minka" do libretta napisanego przez chorwackiego literata Ogrizovica, święci w Zagrzebiu wielkie trjumfy. Jest to rzecz zupełnie nowoczesna, dramatycznie doskonale poprowadzona, a pod względem muzykalnym bardzo zajmująca i pięknie instrumentowana. Lhotka wystąpił już przed tem z melodramatyczną muzyką do bajki Tućića „U carstwu sanja" i do bajki Ogrizovića „Zlatokosi kraljević". Nadto jest autorem wielu chórów chorwackich, zarówno oryginalnych jak i układów, opracowanych dla chóru „Lisinski" którego jest dyrektorem.

Znacznie skromniejszym tylko dorobkiem poszczycić się mogą Słoweńcy, Serbowie i Bułgarzy. Teatr w Lublanie zbudowano dopiero w roku 1892 i to jedynie dla dramatu, opera występuje tylko gościnnie t. j. stagionami. Czeski muzyk Ant. Foerster autor wielu teoretycznych dzieł w słoweńskim języku, był również i kompozytorem pierwszej słoweńskiej opery „Gorenskij slavcek". Wydał nadto narodowe pieśni w zbiorze Triglav i skomponował wiele chórów i pieśni oryginalnych do tekstów słoweńskich. Słoweńców rodowitych reprezentują kompozytorowie: Vilhar, Parma, Ipavec, Hajdrich i Ienko. Serbowie posiadają również kilku kompozytorów (Mokranjac, Binićki), Bułgarzy podobnie (Dobry, Ivanów); tak jedni atoli jak i drudzy nie mają jeszcze stałych instytucyj operowych, jakkolwiek przed wojną istniały już towarzystwa mające na celu utworzenie takowych. Zapewne teraz będą mogli powoli zamysły swoje wprowadzić w życie.

Milan Zuna.

OCENA NADESŁANYCH NUT.

Jan Skrzydlewski. Nokturn e-dur Marsz es-mol. Dwa zeszyty preludjów.

E. R. Blanchet. Deux barcarolles, op 24 en la mineur. Foetisch frćres, Lausanne.

Jan Skrzydlewski, pianista i nauczyciel gry na fortepianie, obecnie zamieszkały podobno w Poznani lecz znany we Lwowie z kilkoletniej działalności swojej pedagogicznej i występów estradowych, dawał się już kilkakrotnie poznać z prac swych kompozytorskich: pieśni spiewanych u nas nieraz i kilku drobnych utworów fortepianowych również produkowanych publicznie. Nowe jego rzeczy w porównaniu z dawniejszemi wykazują znaczny postęp i więcej niż jeden krok naprzód: kompozytor albo istotnie rzeczy te utworzył po głębszych studjach nad harmonją i nad formą, albo jeżeli skomponował je dawniej, to poddał następnie nowemu retuszowi. Tak czy inaczej, rzeczy te robią na nas wrażenie kompozycyj znacznie bogatszych, zasobniejszych w pomysły, barwniejszych i nawet z pianistycznej strony wdzięczniejszych niż utwory poprzednie. Zwłaszcza Preludja. Są one widocznie tworzone w pewnem podnieceniu kompozytorskiem, tkwi w nich jakaś indywidualna nuta, jakieś *ja*, unoszące sie ponad poziom parkietów salonowych i wydeptanych chodników. Kompozytor korzysta tu z praw i swobód przysługujących mu przy tego rodzaju formie, nie szuka dalszego ciągu, gdy on sam z siebie nie przychodzi do głowy, nie konstruuje zbyt mozolnie, nie wydłuża rzeczy, słowem, nie czuje się skrępowany niczem i stądto rzeczy te mają swój sympatyczny, niewymuszony charakter, I harmonję tak traktuje, jak ją słyszy zdrowem, normalnem uchem bez czynienia wysiłków, aby ją dostroić do wymagań modernizmu. Raczej spogląda w stronę Szumana i Szopena, niż w stronę Regera czy Debussego nie mówiąc już o Schönbergu. Zapisujemy tę okoliczność z tego powodu do plusów na rzecz kompozytora, iż wszelkie obliczane z góry zboczenia od stylu, w którym się wychowało, wtenczas tylko wychodzą na korzyść talentowi twórczemu, gdy z jego wzrastaniem równomiernie się mnożą; nadto i z tego powodu, że w ogóle radzibyśmy widzieć kres jakiś w innowacjach dzisiejszych, robiących naprawdę „zatrważające" postępy...

Dwie barkarole na fortepian utworu p. Blanchet, obydwie w a-mol, są napisane widocznie przez muzyka znającego dobrze instrument a przytem doskonale zespolonego ze stylem nowoczesnym. Ten człowiek nie umie już inaczej myśleć tylko harmonją modernistyczną! Obydwie barkarole zbliżone do siebie tonacją, wolnem tempem a nawet ruchem szesnastkowym, snują się delikatnie, frazami nie tyle melodycznemi ile melodyzującemi, nie bez poezji, nie bez wdzięku i nie bez wyrazu. Są pomyślane rzetelnie, chociażby nawet chciał ktoś w nich widzieć refleks Debussyzmu, co swoją drogą jest nieuniknione. (*st. n.*)

Z OPERY.

„Lakme" należy do francuskich utworów tej doby, w której na tle nadzwyczajnej czystości harmonicznej zaczęły zakwitać przeróżne „pikanterje" zarówno tonalne jak i rytmiczne, zarówno akordowe jak i dźwiękowe czyli instrumentacyjne. W żadnej epoce nie uwielbiano egzotyki w tym stopniu, w żadnej melodja wschodnia nie posiadała ceny tak wysokiej, ani rytmy bębenków i dzwoneczków z melodją cieniutkiego pikola nie były tak bardzo lubiane. Mayerbeer, Auber i Felicjan Dawid uprawiali ją na wielką skalę, inni przygodnie tylko, Delibes oddawał się jej z zamiłowaniem i poszukiwał pięknych okazów z pasją kolekcjonisty — wiadomo, że pasja ta zawiodła go raz aż do Galicji (temu lat dwadzieścia kilka), w następstwie czego powstała opera „Kasia" oparta na tutejszych ludowych motywach. Kiedy Bizet w „Carmenie" dał temu stylowi podkład realistyczny i wyposażył swą muzykę ponadto jeszcze silnymi akcentami dramatycznymi, zbladł Delibes i cofnął się jakoby do przeszłości. Mimo to muzyce jego, jak wogóle całej koncepcji „Lakme" nie można odmówić ani wdzięku ani poezji, i uważać ją trzeba za rzecz wytworną, delikatną, i prawdziwie artystycznie przeprowadzoną. Że pewnego błędu właściwego całej szkole uniknąć nie mógł, to rzecz zrozumiała, jest to bowiem zadaniem prawie nierozwiązalnem, komponując europejską muzykę, utrzymać się w stylu wschodnim z całą konsekwencją. Musi nadejść chwila, z której hinduska bohaterka przemówi wysoce kulturalnym acz i konwencjonalnym potroszę językiem — paryskiej opery komicznej. Ażeby zaś z tej trudności wybrnąć jako tako, wprowadza się figury o nieskazitelnie białych twarzach. Na cóżbo zresztą istnieliby Anglicy?... I tak w „Lakme" mamy dwie partje: jedna hinduska reprezentowana u nas przez p. Bandrowską (Lakme) i Ostrowską, pp. Okońskiego i Niedzielskiego, a druga europejska przez panie Kasprowiczową, Śmiglewską, Lipowską i pp. Bedlewicza i Zudara. Nieuniknione w tym składzie konflikty dramatyczne, nie przeniosły się jednak na grunt harmonji muzycznej, przeciwnie, rzecz szła gładko dzięki starannej pracy p. Zuny: chwilami brzmiała bardzo poetycznie (pieśń dwugłosowa), chwilami zadziwiała jak na nasze stosunki swoją akuratnością, czego dowodem był n. p. zespolik, w którym przeważnie brały udział siły zupełnie początkujące. Panna Bandrowska śpiewała tytułową partję bez brawury zapewne, jaką rozwijają śpiewaczki bardziej rutynowane, ale za to ze znaczną dozą przejęcia się uczuciową stroną śpiewu i akcji, przyczem dodać nie zawadzi, iż zewnętrzne jej warunki odpowiadają tej wschodniej postaci nadzwyczajnie.

Gdyby dzisiejsze czasy pozwoliły na okazalsze urządzenie pochodu w II. akcie i na wydobycie większego złudzenia dekoracyjnego w ostatnim akcie, byłoby niezawodnie lepiej. Brak atoli statystów i niemożność swobodnego posługiwania się materjałem malarskim, zmusza zadowalać się tem, czem teatr rozporządza. Poza tem „Lakme" jako rzecz przedstawiona dobrze, zyskała sobie ogólne uznanie.

Przedstawienie sobotnie „Otella" dobiegło wskutek znanego wypadku ze światłem tylko do połowy aktu II. Wystarczyło to jedak bodaj na tyle, aby Jago — Freszel wyśpiewał swoje Credo. A że Credem p. Freszla, jak na razie, jest śpiewać pięknym, pełnym dźwięku głosem czysto i poprawnie a w dykcji wzorowo niemal — przeto i słynny moment twórczości Verdiowskiej takąż a nie inną oprawę otrzymał. Kiedyś w niedalekiej przyszłości otrzyma jeszcze więcej siły i ekspresji, do czego młodemu śpiewakowi potrzeba tylko scenicznego doświadczenia; jak wiadomo, śpiewał on Jagona w sobotę po raz pierwszy. (+)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Opera lwowska po wystawieniu „Strasznego dworu" Moniuszki, „Lakme" Delibesa

przygotowuje „W studni“ Blodeka, i „Verbum nobile“ Moniuszki, a w dalszym ciągu „Bal maskowy“, „Toskę“, „Aidę“ i „Eugenjusza Onegina“. Na razie przedstawienia przerwano.

Z Warszawy donoszą nam, iż opera po usunięciu się z dyrekcji p. Janiny Korolewicz, przeszła pod art. dyrekcję pp. Dołżyckiego i Kawalskiego. P. Dołżycki, jak wiadomo lwowianin, cieszy się w Warszawie wielkiem uznaniem, obok Młynarskiego należy do najpopularniejszych dyrygentów stolicy. Upaństwowioną opera dotąd nie jest. Panią Korolewicz-Waydowę pozyskano i nadal jako śpiewaczkę, mimo, że personal powiększył się o jeden jeszcze sopran dramatyczny p. Margot Kaftalównę.

Ruch koncertowy poza regularnymi koncertami symfonicznymi i kameralnymi niewielki. Dwa koncerty na rzecz Lwowa na szeroką skalę urządzone miały jedynie znaczenie akcji dobroczynnej. Z wybitnych artystycznych osobistości wypada zanotować p. Wąsowską-Rüdigerowę znakomitą pianistkę, która po dłuższej pauzie znowu wystąpiła, p. Ozimińskiego skrzypka, a nadto pianistów Eisenbergera i Łabuńskiego. Były to występy pełne powodzenia; krytyk Kurjera warszaw. Brzeziński wyraża się o p. Łabuńskim z gorącem uznaniem. Nadzwyczaj zajmującą była symfoniczna produkcja dnia 13. grudnia, w której pałeczkę dyrygencką dzierżył Józef Śliwiński. Znakomity pianista okazał się wprawnym i pełnym duszy dyrygentem. W tymże koncercie wykonano nowy utwor Wertheima „Balladę“ na fortepian z orkiestrą. Wykonawcą był sam kompozytor. Publiczność miała też sposobność w jednym z symfonicznych koncertów poznać nowy koncert fortepianowy Fr. Brzezińskiego. Z powodu trudności komunikacyjnych nie możemy niestety poznać tych nowych utworów polskiej literatury muzycznej, ani też zdać z nich sprawy.

Koncert ludowy. Dnia 16. grudnia 1918 odbył się w Warszawie pierwszy koncert ludowy. Jestto nowa instytucja mająca na celu popularyzowanie muzyki. Ceny miejsc rozpoczynają się od 20 fenigów.

Karol Szymanowski ma zamiar jak donosi „Merker“ odwiedzić wkrótce Wiedeń i dać tam słyszeć szereg nowych utworów swoich skomponowanych w czasie wojny: koncert skrzypcowy, utwory orkiestralne, fortepianowe i pieśni. Ukazać się mają one niebawem w druku. Wiadomości tych miał „Merkerowi“ udzielić jeden z przyjaciół wiedeńskich Szymanowskiego na podstawie niedawno otrzymanego listu.

Nowe opery. Busoni wystawił w Frankfurcie dwie swoje najnowsze opery „Turandot“ i „Arlechino“. Są to burleski o nadzwyczaj świetnej instrumentacji, pełne błyskotliwego dowcipu znajdującego w muzyce subtelny i wyrafinowany wyraz. Ignacy Waghalter (Polak) wystąpił z operą „Młodość“. Wykonana po raz pierwszy w Kiel, osiągnęła znaczne powodzenie. Bittner skomponował również nową rzecz groteskową p. t. „Die unsterbliche Kanzelei“

Ostatnia opera Zygfryda Wagnera p. t. „Sonnenflammen“ wystawiona w listopadzie poraz pierwszy w Darmstadzie, nie znalazła uznania w prasie. Krytyka stwierdza u kompozytora dekadencję objawiającą się w zaniedbaniu formy na rzecz smaku szerokiej publiczności. „Jej pasierbica“ Janaczka została wystawiona poraz pierwszy w Kolonji. Prasa oddaje jej żywe pochwały.

Wiedeńska opera przechodzi obecnie chwile bardzo przykre, będące, jak się zdaje początkiem końca. Chaos ogólny panujący od upadku dynastji we Wiedniu, odbija się i na rządach dawnej Hofopery, która posiada obecnie aż trzech dyrektorów: Gregora, Schalka i R. Straussa. Każdy oczywiście ma swoje prawa, i nie chce od nich odstąpić. Najgorzej wyszedł na tem Strauss, który mimo swego znanego sprytu, zawiódł się gorzko. Wybierał się z Berlina do cesarskiej nadwornej opery wielkiego państwa, a dostał się obecnie do teatru małej republiki, która prawdopodobnie tak kosztownego przedsiębiorstwa dalej prowadzić nie zechce. Ale i do Berlina trudno już powracać, bo tam stosunki także się zmieniły.

Konflikt z operetką. Znany kompozytor niemiecki Maks Schillings opuszcza dyrekcję opery w Stuttgarcie, z powodu, że nie podoba mu się przewaga lżejszego towaru, t. j. operetki, którą forytuje intendentura.

August Stoll reżyser wiedeńskiej opery, a niegdyś tenor do pierwszych partyj, zmarł niedawno. W latach ostatnich grywał on w operze małe mówione partyjki, n. p. mistrza ceremonji w „Ariadnie“ R. Straussa. Umiał odtwarzać je z subtelną drobiazgowością i znaczną siłą komizmu.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Stycznia 1919. Nr. 8.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

Z DUSZY NARODU.

II.

Pod hasłami romantyzmu.

Zbratania się artysty z pieśnią ludową dokonał dopiero romantyzm w początkach XIX. wieku. O tejże zaś pieśni i jej stosunku do muzyka największy nasz romantyk Adam Mickiewicz następujące słowa powiada:

„Muzyka narodowa, ludowa, jest zbiorem mnóstwa tonów wydobytych przez natchnienie muzyczne z dusz narodu. Skądże pochodzi to natchnienie muzyczne? Słusznie owe tony oddzielne wydobywające się nagle i niespodzianie z piersi natchnionych, nazwano „motywami". *Motivum* jest to coś, co sprawuje ruch, nadaje popęd, jestto pierwiastek ruchu. Sama fizyka przyznaje, że ruch nie jest rzeczą materjalną, pierwiastek ten więc musi mieć miejsce poza materją, motywa nie mogą pochodzić ani z materji, ani z pojęć oderwanych, są ideami. Dlatego muzycy bardzo uczeni bywają bardzo ubodzy w motywa, szukają ich pod drzwiami karczmy, podsłuchując wiejskiego skrzypka".

Ten „bardzo uczony" muzyk Mickiewicza podsłuchujący karczemnego grajka, nie jest zatem czem innem, jak symbolem wskazanego poprzednio procesu zasilania się świadomości u źródeł siły elementarnej, nieświadomej. Jednakże dokładniejsze określenie uważamy tu za niezbędne. Bo nie każdy „bardzo uczony" muzyk bywa bardzo ubogi w motywa i nie każdy, co podsłuchuje wiejskiego grajka, czyni to z powodu niedostatku własnych motywów. Do rozwiązania zatem kwestji zbliżymy się dopiero po rozważeniu, co w muzyce ludowej pociągało wielkich artystów-kompozytorów. Zarówno Haydn jak Beethoven byli to bezsprzecznie muzycy nietylko o wielkiej wiedzy, lecz i o niewyczerpanym zasobie pomysłów własnych. Jeżeli tedy, używając niekiedy motywów ludowych, nie uczuwali potrzeby wchodzenia całkowicie w ich świat, to dlatego, że wyrósłszy na gruncie klasycyzmu, uważali ów motyw ludowy jedynie za okaz etnograficzny, za *curiosum* po części, a już co najwyżej za temat świeży, wdzięczny i podatny do opracowywania. Haydn, mimo, że był synem wiejskiego kołodzieja, a Beethoven mimo swych znanych republikańskich zasad, żyli przecież zdala od ludu. To też melodja ludowa wygląda u nich poniekąd jak wiejska dziewczyna, co w niedzielę do miasta przybywszy, ustrojona w kolory odświętne, daje się oglądać ciekawym, stara się nie razić nikogo swojem zachowaniem, gości niedługo i wraca coprędzej do domu.

Co do Beethovena w szczególności, to wspomniane już poprzednio „Pieśni szkockie", podobnie jak i zamiar opracowania zbioru „*Chansons de diverses nations*" mogłyby może jakąś wątpliwość nasunąć. Ale rzecz się ma przeciwnie. Beethoven umiał się wprawdzie genialnie wczuć w charakter tych melodyj i wmyśleć w ich poetycką treść, utworzył też w nich niezaprzeczenie szereg rzeczy pięknych i w swym rodzaju mistrzowskich; lecz momentu omawianego nie miał intencji w sobie wywołać. Znakomity biograf jego A. W. Thayer*) stwierdza to jak najwymowniej słowami: „Żałować wypada, że nie było mu dane wstąpić w głąb o j c z y s t y c h źródeł pieśni ludowej, nęciła go tylko o b c a nuta".

Najbliżsi w Niemczech następcy klasyków: Schubert i Weber odczuwali już pieśń ludową inaczej, mimo że do podsłuchiwania wiejskich muzykantów nie zmuszał ich również ani przygniatający ciężar uczoności, ani też myślowy niedostatek, byli to bowiem kompozytorowie bogaci we własne oryginalne pomysły, a przytem niezmiernie płodni, zwłaszcza Schubert. Wszak na twórcę „Erlköniga" wiedza spływała lekko podobnie jak natchnienie, a prosta i pogodna natura wskazywała mu wyraźnie drogę, którą poszedł jako twórca. Podsłuchując wiedeńczyków w przedmiejskiej winiarni, lub w cieniach Wienerwaldu, czuł się Schubert wśród swoich i sobie równych, podobnie jak oni tonął z lubością w dźwiękach walca, i nie same tylko motywy, lecz całą duszę tej muzyki pełną wchłaniał piersią. Ona mu dawała nastrój, ona mu dawała impuls, a niewątpliwie nawet pomysły czy motywy; on zaś w poczuciu uzdolnienia i bogactwa swej wyobraźni korzystał z tego, nie aby ten lub ów okaz przenieść w dziedzinę sztuki i umieścić w jakiejś gablotce, tylko aby całą prostotą pieśni ludowej oraz wdziękiem jej i słodyczą przepoić własną twórczość, a nawet pozyskać dla niej ten lub ów typ melodji. W artystycznych też jego rękach „Deutscher Tanz" czy „Landler" przybrały miękką i powabną formę, czyli, jak się wyraża jeden z biografów Schuberta „pospolity „Heuriger", którym się raczył ludek wiedeński, stał się dzięki jemu szlachetnem i wytwornem winem". W ten sposób w miejsce dawnego menueta arystokratycznego tańca salonów, wprowadził ludowego walca, czyniąc z gminną muzyką to, co romantycy w literaturze uczynili z poezją ludową.

Do Schuberta zbliża się wielce Karol Marja Weber. I jemu również obcą była wszelka pedanterja, lubił na słuchaczy oddziaływać dorażnie i tworzyć sobie szorokie koła audytorjum. Spoglądał tylko na wszystko objektywniej, jakby przez szkła teatralne, bo lubił w swej muzyce znaczną domieszkę patosu i efektownej błyskotliwości. Ale zasadniczym tonem jego twórczości była również melodja popularna, niezbędna do wydobycia barwności obrazu scenicznego; bez niej też cała literacka i teatralna romantyka epokowego w dziejach opery „Wolnego strzelca" istniećby nie mogła. Tu po raz pierwszy z podaniem i postaciami z ludu zeszła się na scenie melodja najprostsza, jaką sobie wyobrazić można, melodja lendlera; tu dały się słyszeć piosnki, których naiwność lub rubaszność nietylko nie potrzebowała już żadnych ornamentów, aby wejść na scenę, lecz przeciwnie, sama w sobie była celem a nawet punktem atrakcyjnym.

I z tą to chwilą dopiero, gdy kompozytor jako syn tej samej ziemi uczuł się wzruszony melodją swej rodzimej pieśni, gdy zapragnął zespolić swą twórczość z bezimienną twórczością ludu, gdy mu się ona niezbędną dla wyobraźni jego kompozytorskiej okazała, z tą chwilą dopiero można mówić o zbrataniu się artysty z pieśnią ludową.

Świadomie czy instynktownie, szedł Schubert i Weber za hasłami nietylko romantyki, lecz i idei wolności narodowej, rozbrzmiewającej żywo i głośno w pierwszych dziesiątkach XIX. wieku; uczucie też narodowe okazało się wówczas jednym z najsilniejszych pierwiastków twórczych. Pierwiastek ten pozostający wiekami w ukryciu, w wyższem napięciu i w głębszem indywidualnem odczuciu, nie był znany ani arkadyjskiemu Mozartowi, ani pobożnemu a pełnemu lojalności twórcy Hymnu cesarskiego, ani wielkiemu Beethovenowi, który ogarniał fantazją swą najogólniejsze przestwory: przyrodę, ludzkość, wszechbyt boskiej istoty. Byli tedy ci dwaj kompozytorowie heroldami nowych kierunków i po nich to dopiero zabrzmiały w całej pełni dźwięki muzyki narodowej rozmaitych typów: romańskich, słowiańskich, skandynawskich, których barwy snuły się przez całe XIX. stulecie. I czyżby je kto pragnął usuwać wobec innych haseł odzy-

*) A. W. Thayer. „L. v. Beethovens Leben" w opracowaniu niemieckiem H. Deitersa T. IV. str. 133.

wających się z obecnego odmętu? Nie, uwierzyć w to trudno!

Polska powołała w tymże czasie co inne narody, pieśń swą do wolności i życia nowego. A pieśń ta wyrosła wysoko i zajaśniała godnością przedtem nieznaną na widowni społecznej, przybrała kształty postaci jakoby żywej. I ona to z wdzięczności za swobodę, wychowała narodowi największe jego chluby: Fryderyka Szopena i Stanisława Moniuszkę. Poprzednicy Szopena: Stefani, Elsner, Kurpiński i inni wchodzili w łączność z polską pieśnią ludową w sposób jeszcze na pozór ściślejszy niż on, gdyż jak wiadomo, używali w operach swoich często i obficie motywów ludowych. Ale nie mówiąc już o różnicy między jego gienialnością a ich chociażby nawet wysokiem uzdolnieniem, u Szopena jedynie odnajdujemy ów moment psychiczny i artystyczny zauważany poprzednio u Schuberta, a właściwy w szczególności twórczym duchom romantyzmu.

St. Niewiadomski.

ARRIGO BOITO
i jego znaczenie dla opery włoskiej.

Do rzędu wybitnych muzyków zeszłych ze świata w okresie wojennym, należy także Arrigo Boito, osobistość wysoko ceniona we Włoszech, nie tyle z powodu utworów muzycznych, ile z powodu niezwykle światłego umysłu, szerokich poglądów na sztukę i ducha szczerze postępowego.

Urodzony w Padwie w r. 1842, studjował muzykę w Medjolanie u Mazzucata, następnie odwiedzał Paryż dwukrotnie, bawił pewien czas w Niemczech i w Polsce, którą jako syn Polki (Józefy Radolińskiej) pragnął poznać, i osiadł wreszcie w Medjolanie, związany stosunkami z całą elitą tamtejszego świata muzycznego. Zawsze ruchliwy i czynny, a sztuce cały na usługi oddany, działalność swą w kilku rozwinął kierunkach: komponował, pisał nowele I poezje, zajmował się żywo teatrem i sztuką dramatyczną, a jako wyborny znawca sceny i pomysłowy a biegły pracownik pióra, tworzył libretta dla Verdiego, dla wybitnych włoskich współczesnych muzyków i oczywiście dla samego siebie. Dwie ostatnie opery Verdiego „Otello“ i „Falstaff“ zawdzięczają mu niewątpliwie nietylko pełne wartości literackiej teksty, lecz w znacznej części także i nowoczesną swą formę, chociażby główna inicjatywa układu wychodziła od kompozytora a nie od librecisty. Ale Tobia Gorio — taki był anagram, którym się Boito jako librecista posługiwał — pisał nie tylko dla Verdiego: Ponchiellemu ułożył efektowną „Giocondę“, Facciowi „Hamleta“, Mancinellemu „Ero e Leander“, Palumbie „Alessandro Farnese“ a Coronarowi poetyczne „Tramonto“.

Dobytek kompozytorski Boita nie jest wielki, oprócz bowiem kilku kantat (Le sorrelle d' Italia, Oda do sztuki i inne), napisał trzy opery t. j. „Mefistofelesa“, „Nerona“ i „Orestiadę“, wystawioną jednakże była tylko pierwsza z nich i obiegła świat cały, gdy tamte dwie z pracowni kompozytora nie wyszły, powstrzymywane skrupulatnym krytycyzmem autora, który pozwalał wprawdzie dziennikarzom całego świata na wywiady. notatki i reklamy, ale ostatecznie nie zdecydował się po „Mefistofelesie“ wypuścić na scenę rzeczy, których powodzenia, a może nawet i istotnej wartości nie był pewien. Ta wstrzemęźliwość Boita, świadczy nietylko o jego przezorności autorskiej bardzo pochlebnie, lecz i o poczuciu estetycznem, które z biegiem życia wzrastało u niego i doskonaliło się widocznie.

Krytyk czeski Nejedly w rozprawce swojej o kompozytorze „Mefistofelesa“ („Smetana“ Hudebni list Nr. 1) powiada, że Boito ma tę zasługę, iż po rzekomem zejściu Verdiego z drogi czysto włoskiej a wstąpieniu na francuską, zachęcił Włochów do stworzenia muzyki narodowej i że mu się to powiodło mimo niezbyt wielkiego, a w każdym razie nie genialnego talentu, jakim przecież dość silnie umiał przemówić. Twierdzi też dalej, iż głównym tym czynnikiem był serdeczny „spokój, przy pomocy którego można jedynie wyswobodzić sztukę z braku samodzielności“. O ile na to ostatnie zdanie zasadniczo zgodzić się można, o tyle znowu mniej na skreślenie stosunku Boita do Verdiego i innych włoskich kompozytorów. Verdi miał wprawdzie okres pewnej francuskości wówczas, gdy z Paryżem w bliższe zetknięcie wchodził, pisząc dla Francji „Don Carlosa“. Ale pytanie to wielkie czy „Otello“ lub „Falstaff“ są istotnie powrotem do czysto włoskiej muzyki? Podobnie ma się sprawa i z kompozytorami włoskimi okresu poverdiowskiego; który z nich bowiem może się nazwać naprawdę wolnym od wpływów obcych? Leoncavallo z pewnością nim nie jest, a tem mniej Puccini; pozostaje zatem tylko Mascagni,

którego Włosi istotnie uważają za jedynego obecnie kompozytora narodowego. Cała charakterystyczna włoska jaskrawość barw, dosadność wyrazu, siła dramatyczna, jest w nim bardzo podobna do dawniejszego Verdiego, z uwzględnieniem oczywiście nowoczesnej harmonji i nowoczoczesnych wymagań sceny. Rzecz prosta, że Mascagni pod względem gienialności nie sięga Verdiemu nawet do kolan, mimo to on jeden może do pewnego stopnia nazwać się spadkobiercą wielkiego narodowego kompozytora.

Czy wszakże Arrigo Boito istotnie miał wpływ na tę ewolucję, to pytanie, na które twierdząco nie można odpowiedzieć. Jeżeli bowiem niema wątpliwości, że był on gorącym patryjotą, to przecież zaprzeczyć trudno, iż postępu dla muzyki włoskiej szukał nie we Włoszech. Już sam wybór Mefistofelesa" wskazuje u jakich źródeł pragnął zaczerpnąć wątku do przeprowadzenia swej myśli. Göthe pociągał go całą siłą ku sobie, a zamiar napisania dramatu muzycznego na tle „Fausta", nie dawał mu spokoju dlatego, iż Boito odczuwał z przekonaniem słuszność zarzutów czynionych Gounodowi z powodu jego „Fausta", oczywiście słuszność z punktu widzenia niemieckiego. Fakt, że Boito zbliżył się więcej do Goetego niż Gounod (?), nie dowodzi wprawdzie, iż utwór włoskiego kompozytora stoi wyżej od utworu francuskiego (w Gounodzie tkwi rdzenny muzyk, wytworny mistrz formy — gdy Boito przy całej swej inteligencji przeważnie szuka dosadnej charakterystyki i dekoracyjnych efektów; nie rozporządzając nawet wyższą jakąś techniką kompozytorską), ale dowodzi natomiast niezaprzeczenie, że w „Fauscie" szukał nie romansu jedynie i nie fabuły wyłącznie, bo pociągały go ustępy tegoż filozoficzne, od których Gounod najwidoczniej stronił, zupełnie zresztą słusznie.

I z tego właśnie poznać można wyraźnie intencje Arriga Boita, nie już tylko w tym jednym wypadku, lecz wogóle w całym jego stosunku do sztuki. Pragnął on wyrugować całą bezmyślność i banalność dawniejszej włoskiej opery, wzmocnić jej wyrazistość i dramatyczność, wzbogacić malowniczość orkiestry, w czem zaś wszystkiem raczej wpływ idący od północy należałoby odczuwać, niż wpływ jakiejś konieczności rdzennie narodowej. A jeżeli w wyborze pomysłów melodyjnych nie był zawsze szczęśliwy, wskutek czego słyszymy w „Mefistofelesie" wiele trywialności muzycznych nie licujących z aspiracjami wysoce inteligentnego literata, to przecież objawu tego nikt nie będzie przypisywać dążnościom kompozytora do stworzenia (czy też powrotu) stylu narodowego!? Chyba więc za „konieczność" będziemy uważać ambitne dążenie sztuki włoskiej do zajęcia wyżyn tych samych, na których stanęła środkowo-europejska sztuka.

Na jedno wszakże zgodzić się należy, to jest na dodatniość wpływu Boita. Duch jego postępowy szukał dla całej sztuki włoskiej dróg nowych, na których twórczość mogłaby się rozwijać. A jeżeli Włochy po zejściu Verdiego, nie mogą się poszczycić geniuszem równej miary, to już niczyjej w tem winy nie ma; gdyż pojawianie się gieniuszy, leży poza mocą poszczególnych, chociażby najdzielniejszych pracowników, krzewicieli kultury i pedagogów.

St. Niewiadomski.

PRZEGLĄD CZASOPISM.

I.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 2.

Friedrich Behn: Lutnia w starożytności i we wczesnem średniowieczu (Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter, str 80—107.). Na podstawie 27-miu zabytków archeologicznych i archiwalnych (z których najdawniejszy pochodzi z połowy 2-go tysiąclecia przed Chr., a najpóźniejszy z X./XI. w. po Chr.), śledzi autor rozwój budowy lutni i gry na tym instrumencie. Kolebką lutni jest Azja, prawdopodobnie Mezopotamia, skąd stopniowo rozpowszechniła się lutnia po krajach śródziemnomorskich, a dalej i po Europie zachodniej i środkowej. Mimo że materjał zabytków jest dość skąpy, stwierdzić można już w starożytności istnienie trzech typów lutni, różniących się kształtem i sposobem gry. Z dwu typów lutni starożytnej rozwinęły się skrzypce i lutnia epoki renesansu, z trzeciego gitara.

Robert Handke: Badania nad rozwiązaniem problemu „Benedictus" w Requiem Mozarta (Zur Lösung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem, str. 108—130.). Drogą estetyczno-teoretycznych rozważań dochodzi autor do ustalenia kwestji, że Benedictus — a także i dalsze części Requiem — są autentyczną kompozycją Mozarta i redukuje do minimum kompozytorski współudział Süssmayera *), któ-

*) Franz Xaver Süssmayer (1766—1803); twórca oper

remu nawet wybitni biografowie Mozarta w znacznej części kompozycję tę przypisywali.

Karl Weinmann: Poprzedziciel pieśni „Stille Nacht, heilige Nacht" (Ein Vorlaufer von „Stille Nacht, heilige Nacht", str. 130—137.). Omówienie nieznanego dotąd „Pastorale" Cimarosy*) do łacińskiego tekstu: *Quid tardi et somno opressi.* Pastorale to, pełne naiwnego wdzięku, jakby kołysanka dla nowonarodzonego Dzieciątka Jezus, wykazuje bardzo wiele podobieństwa do niemieckiej pieśni Bożego Narodzenia: „Stille Nacht, heilige Nacht", skomponowanej w r. 1818. Weinmann neguje jednakże możliwość wpływu Cimarosy na autorów tej pieśni. (*B. W.*)

II.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 3.

Curt Sachs: Róg kozicy (Das Gemshorn, str. 153—156.). Krótki szkic do dziejów instrumentu, z którego dziś pozostała tylko nazwa, oznaczająca piszczałkę o ostrym głosie rogu, w pierwszym manuale organów.

Albert Leitzmann: Studja nad Beethovenem (Beethovenstudien, str. 156—164.). Egzemplarz „Westöstlicher Divan" Goethego, zachowany w spuściźnie po Beethovenie, pełen znaków: podkreśleń, zakreśleń, wykrzykników, robionych ręką Beethovena, jest przedmiotem tego studjum. Znaki, świadczące o uczuciach czytającego, pozwalają psychologowi wniknąć w głąb nieznanego życia psychicznego Beethovena.

W. Sattler: Znaczenie Akademji śpiewaczej w Berlinie dla rozwoju Schleiermachera**) pod względem liturgiczno-muzycznym (Die Bedeutung der Singakademie zu Berlin für die liturgisch-musikalische Entwicklung Schleiermachers, str. 165—176.). Przedstawienie stosunków, jakie łączyły z Akademją berlińską Schleiermachera, daje materjał do wniknięcia w istotę nauki tego teologa, pedagoga i filozofa, który twierdził, że muzyka „z natury swej jest najlepszem przygotowaniem do religji" i przypisywał muzyce wielką wartość, jako środkowi wychowawczemu.

Ernst Kurth: Uwagi w kwestji stylistyki i teorji kontrapunktu (Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts, str. 176—182.). Odpowiedź polemiczna na krytykę Riemanna (por. Gazeta muzyczna, 5/6.).

Heinrich Kaspar Schmid: Nowoodkryty kwartet Franciszka Schuberta (Franz Schuberts neuentdecktes Quartett, str. 183—188.) Analiza i ocena kwartetu, młodzieńczej kompozycji Schuberta z r. 1814, znalezionego w Zell am See w r. 1918.

R. Hohenemser: O zgodności tonacji przy plagiatach (Uber Gleichheit der Tonarten bei Entlehnungen, str. 188—193.). Według twierdzeń etnologji cechy istotne wytworów kultury różnych narodów mogą być zupełnie zgodne, mimo że wytwory te powstają niezależnie od siebie; cechy nieistotne natomiast wskazują na wpływ lub zależność wzajemną. W dziedzinie muzyki absolutna wysokość tonu jest cechą nieistotną: melodja w istocie swej się nie zmieni, choć ulegnie transpozycji. Absolutną wysokość tonu przyjmuje autor za kryterjum do rozstrzygnięcia, czy dwie jednakowe względnie podobne myśli muzyczne powstały niezależnie od siebie, czy też jedna z nich wywołała powstanie drugiej. Tego rodzaju rozstrzygnięcia dają możność określenia, czy dwie indywidualności muzyczne zbliżają się tylko do siebie, choć wpływ jednej na drugą jest wykluczony, czy też i o ile jedna korzystała z drugiej. Powrót tej samej lub podobnej myśli muzycznej w tej samej tonacji jest zjawiskiem bardzo częstem, co łatwo wytłómaczyć tem, że muzycy przeważnie mają słuch absolutny. Myśl przeto zapamiętaną powtórzą zawsze w tej samej tonacji, i naodwrót pewna obrana przez nich tonacja może łatwo wywołać w ich pamięci powrót zapamiętanej dawniej myśli w tej właśnie tonacji. — Szereg przykładów illustruje wywody autora. (*B. W.*)

III.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 4.

Albert Thierfelder: Nowo znaleziony papyrus z greckiemi nutami (Ein neuaufgefundener Papyrus mit griechischen Noten, str. 217—225.). Papyrus pochodzi z końca 2-go lub początku 3-go w. po Chr. i zawiera dwie kompozycje: hymn pochwalny na cześć Apollina i pieśń żałobną żony przy zwłokach męża. Nad tekstem literackim notowane są dwie melodje, jedna wokalna, druga instrumentalna. Jest to pierwszy znaleziony zabytek z nutami greckiemi, pozwalający wniknąć w technikę kompozytorską grecką, zwaną „parafonei'n", w której melodja instrumentalna towarzyszy wokalnej w kontrapunktycznym dwugłosie.

---

*) Domenico Cimarosa (1749—1800); twórca oper komicznych, muzyki kościelnej, kantat.

**) Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768—1834).

(Kompozycje te opracowane przez Thierfeldera ukażą się w druku u Breitkopfla & Hartla w Lipsku.)

Hans Joachim Moser: Z badań nad rytmiką niemieckiej pieśni ludowej (Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen, str. 225—252.). Analizując niemiecką pieśń ludową (14.—16. wieku), celem rozwiązania problemu rytmiki muzycznej tej pieśni, dochodzi autor do wykrycia 3 praw: 1) izometrji, 2) polymetrji rzeczywistej i 3) polymetrji pozornej. Jeśli w szeregu sylab stale n. p. co druga jest akcentowana, wtedy całość, jaką tworzą, zbudowana jest izometrycznie. A ponieważ pierwotną formą germańskiej rytmiki muzycznej jest 4-rotaktowość, przeto izometrja możliwa jest tylko wtedy, gdy liczba sylab nie przekracza rozmiaru 4 taktów. Kiedy zaś liczba sylab jest większa lub mniejsza, następuje rozszerzenie względnie skrócenie, t. j. rzeczywista polymetrja. Gdy natomiast akcenty nie następują równomiernie i okaże się potrzeba wprowadzenia w grupie 4-rotaktowej różnej miary taktu, mamy do czynienia ze zjawiskiem polymetrji pozornej czy i izometrji notowanej agogicznie, t. j. zgodnie z akcentami tekstu. — Te trzy typowe zjawiska rytmiki pieśni ludowej staro-niemieckiej illustruje autor obficie przykładami. *(B. W.)*

BAYREUTH W ŻAŁOBIE.

Przy gwałtownem tempie, w jakiem rozgrywa się obecnie wielki dramat światowy, przesuwają się ze zdumiewającą szybkością i dekoracje i aktorowie. Wielu schodzi ze sceny bezpowrotnie: jednych zabierają wypadki wojenne, inni zmuszeni są marnieć w antykulturalnej atmosferze. W ukryciu dożywają swych resztek dawne wielkości, w zapomnieniu giną ci, o których przed laty wiele mówiono i głośno. A już umierać, temu, co nie był politykiem, mężem stanu, wodzem, lub przynajmniej pozbawionym tronu monarchą, to w dzisiejszym czasach zaiste rzecz najniewdzięczniejsza pod słońcem!... Zaledwie się zwraca na to uwagę, że tej lub owej brak jednostki, albo, że ta czy owa instytucja zeszła z widowni. Gołosłowna wiadomość, krótka notatka, lub tu i ówdzie jakiś nieznaczący artykulik, oto wszystko, co się w takim razie dostaje wartościom kulturalnym nieraz bardzo niepospolitym. A czasem i tego nawet brak.

O takiej naprzykład słynnej miejscowości jak Bayreuth, dziś zdaje się nikt nie wiedzieć. Prawda, że na punkcie spornych niegdyś kwestyj, już trzecie dziesięciolecie po śmierci Ryszarda Wagnera (1883) przyniosło światu muzycznemu najzupełniejszą równowagę, prawda że w miejsce dawnych wstąpiły nowe hasła a Mistrz zgodnym głosem opinji całego świata kanonizowany na klasyka, przestał być przedmiotem sporów i walk. Ale na Bayreuth zwracał przecież cały świat cywilizowany uwagę jeszcze na parę lat przed wybuchem wojny, gdy się to przedstawienia odbywały i gdy tradycja sztuki wagnerowskiej utrzymywana starannie przez pozostałą rodzinę, nadawała skromnemu teatrowi na wzgórku blask większy, niż go posiadały najświetniejsze opery świata.

Zdawało się wówczas, że świetność Bayreuthu jeszcze w długie lata trwać będzie niezmiennie. Tymczasem blaski tej świątyni przygasać już zaczęły od owej chwili, kiedy to w trzydzieści lat po śmierci Wagnera, Rada państwa w Niemczech sprzeciwiła się przyznać rodzinie i nadal prawo wyłącznej własności „Parsyfala", który stosownie do woli Mistrza miał być przedstawiany jedynie tylko w Bayreucie. Zamknięcie zupełnie teatru wskutek wojny, przyniosło dalszy ciąg procesu powolnej dekadencyi Bayreuthu. A teraz oto wypadek śmierci w domu Wagnerów nietylko cienie rzuca smętne na zapomniane miejsce dawnych tryumfów, ale i cios zadaje dotkliwy temu środowisku sztuki wagnerowskiej.

Druga małżonka Ryszarda Wagnera, a córka Franciszka Liszta, słynna ze swej żarliwości wyznawczyni idei Mistrza i równie słynna z roli, jaką w jego życiu i w losach Bayreuthu odegrała, zmarła przed kilkoma tygodniami. Skąpe wiadomości, jakie do nas doszły, nie podają nawet dnia jej śmierci. A ponieważ z powodu względów dla kobiety, nie życzącej sobie może zbytniej dokładności na punkcie wieku, żaden z leksykonów, ani żadna z notatek biograficznych pisanych za jej życia nie podawały roku urodzenia, przeto zadowolić się musimy wykombinowanemi tylko datami, z których jednak na każdy sposób wypływa, że Cosima Wagner osiągnęła osmdziesiąt z górą lat życia.

Bayreuth po raz trzeci okrywa się żałobą. Gdy w roku 1883 sprowadzono zwłoki zmarłego Mistrza, aby je złożyć w ogrodzie willi Wahnfried, odezwały się dźwięki żałobne

po raz pierwszy. W sierpniu roku 1886 złożono tamże do grobu ciało Franciszka Liszta; obecnie zaś schodzi ze świata trzecia postać im obu najbliższa, a w dziejach Bayreuthu pełna doniosłego znaczenia.

Łącząc tę postać kobiecą zarówno z imionami Ryszarda Wagnera i Franciszka Liszta jak i ze słynną miejscowością, a raczej powiedzmy wiekopomnym warsztatem nowoczesnego dramatu muzycznego, składa się już tem samem Cosimie Wagner należny, jej hołd pośmiertny. Bo całą najlepszą część istoty swojej duchowej złożyła ona bezsprzecznie na tym ołtarzu; któremu na imię Bayreuth. I chociażbyśmy w jej postępowaniu wobec Wagnera nie mogli dojrzeć poświęcenia tej miary, co u przyjaciół jego: Liszta lub Bülowa, to jednak zawsze trzeba jej będzie przyznać oddanie się wyłączne jemu i jego idei, a w danym razie i przymknąć oczy na wszystkie zarzuty czynione rodzinie Wagnera po śmierci jego przez opinję ogólną w Niemczech, odnoszące się do prowadzenia teatru w Bayreuth, który to teatr jak każdy inny, musiał także być „przedsiębiorstwem“ i mieć swoją nieuniknioną stronę kupiecką. Bo i to jest rzeczą niewątpliwą, że dopokąd jej siły starczyły, nad tradycją Mistrza czuwała i do upadku sceny nie dopuściła; a co do „Parsyfala“ to już obsolutnie takie mu zapewniła stanowisko w Bayreucie, iż o przewyższeniu poziomu artystycznego, na jakiem go tam postawiono, ani w Berlinie, ani w Wiedniu mowy być nie mogło, dzięki też czemu postanowienie Mistrza, aby „Parsyfal“ na wieki pozostał przy Bayreucie, jeżeli nie realnie, to przynajmniej w teorji okazało się zwycięskie. Głębokiego wrażenia Bayreuckiego Parsyfala żaden inny teatr nie osiągnął — to rzecz pewna.

Cosima była córką Liszta i hr. Marji d'Agoult i miała dwoje rodzeństwa: Blandinę starszą od siebie (* r. 1835) i młodszego brata Daniela (* r. 1839). Urodzona z Francuzki (hr. d'Agoult pisywała utwory literackie pod pseudonimem Daniel Stern) wychowana w Paryżu na arenie wielko-światowej, zachowała na całe życie typ francuski, jakkolwiek w późniejszym wieku podobieństwo do ojca wystąpiło bardzo żywo. Wyniosła jej postać, niezwykle wyraziste oczy, razem z silnie zarysowanym profilem i mocno siwiejącymi, rozrzuconymi włosami, robiły niemałe wrażenie na uczestnikach ostatnich „Festspielów“ w Bayreucie.

Jak to ogólnie wiadomo, pierwszym jej mężem był Hans Bülow. Zaślubiła go w roku 1858. Małżeństwo to nazywa jeden z biografów Liszta — tragicznem. I było takiem w istocie. Bülow, uczeń Liszta i fanatyczny zwolennik „nowoniemieckiej“ muzyki, przepełniony wdzięcznością dla swego mistrza, związał się węzłem małżeńskim z Cosimą bez miłości, a tylko w zamiarze pokrycia swem dobrem nazwiskiem nielegalności urodzenia, nad którą bolał głęboko jej ojciec. Ta ofiara kosztowała go jednak w dalszym ciągu bardzo dużo. Dzieląc bowiem entuzjazm swego męża dla Wagnera i jego muzyki (Bülow, jak wiadomo był jednym z najzapaleńszych, najpotężniejszych i wprost niezmordowanych szermierzy idei wagnerowskiej) Cosima, znająca Wagnera jeszcze z czasów paryskich, zwróciła cały swój afekt ku niemu, co pociągnęło za sobą najrozmaitsze, przewlekłe komplikacje zakończone poróżnieniem s.ę obu przyjcciół, rozejściem się pary małżeńskiej, a w końcu formalnym rozwodem i związkiem Wagnera z Cosimą (1870) ku żywemu niezadowoleniu Liszta. Z małżeństwa z Bülowem pozostały dwie córki Blandina i Daniela, z małżeństwa z Wagnerem troje dzieci: Isolda (* 1865), Ewa (* 1867) i Zygfryd (* 1869).

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Cosima wszystko w swem życiu podporządkowywała uwielbieniu dla Mistrza i tem się jedynie tłumaczyć daje bezwzględność jej dla pierwszego męża, o którym zresztą wiedziała że mimo wszystko pozostanie wiernym idei do końca. Podobny motyw miało i postępowanie z Lisztem, którego ostatnie chwile w Bayreucie były również zatrute obojętnością córki, oddanej ciałem i duszą przedstawieniom „Tristana“ i „Parsytala“. gdy ojciec dogorywał tuż obok. To oddanie się jej zupełnie celom Bayreuthu, zdawało się po śmierci Wagnera wzrastać coraz silniej, a wolą jej było najwidoczniej, aby skoncentrować w swem ręku wszystko, co było spadkiem duchowym po Mistrzu. Za życia jego, wpływ jej uważano za wszechwładny. Najbliżsi przyjaciele Wagnera jak Cornelius lub Tausig nazywali ją jego „wyrocznią delficką“. Nic też dziwnego, że moc swoją pragnęła zatrzymać do końca życia, i że w Bayreucie ulegał jej i Zygfryd Wagner i cała plejada wykonawców, od najznakomitszych dyregentów i śpiewaków począwszy, aż do najdrobniejszych funkcyonarjuszy wielkiej ma-

szyny. Tradycja szkoły i pamięć Męża, były dla niej bożyszczem, czuwała nad niemi niestrudzenie, a obdarzona sporą ilością energji i stanowczości, umiała nieraz zajść w tem dalej niż sama istota rzeczy wymagała, czego wymownem świadectwem pozostanie na zawsze Autobiografja R. Wagnera pod jej redakcją wydana, a wykazująca na każdej niemal stronicy jak wysoko szły ambicje tej wyniosłej kobiety.

Bayreuth ma wielkie powody okryć się żałobą. Ze śmiercią bowiem Cosimy, zmniejsza się nietylko znaczenie miejscowości jako środowiska idei wagnerowskiej, ale wyrasta prawdopodobieństwo, że owa odrębność dramatu muzycznego pielęgnowana tak troskliwie przez partję, może zupełnie zniknąć, a Ryszard Wagner pozostanie tem czem był w istocie — wielkim geniuszem muzycznym. (+)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Na wstępie zaznaczyć musimy, że z powodu przeszkód w komunikacyi, rubryka ta nie może być na razie bogatszą. Wiadomości z Warszawy dochodzą ustne tylko i wskutek tego niedokładne; podobnie i z Poznania. Kraków i inne polskie miasta o ile istnieje połączenie między niemi a Lwowem, nie mogą w tej chwili dostarczyć materjału dość interesującego, a od miast zagranicznych jesteśmy odcięci. Znaczenie Wiednia od czasu zmian, jakie zaszły w stosunku Polski do Austrji, zmniejszyło się dla Lwowa znacznie; Wiedniem nie możemy się zajmować w tym stopniu co dawniej, chyba w wypadkach donioślejszej wagi. Tych jednak ani śladu na razie. Codzienny ruch koncertowy tamtejszy, jak dotąd, nie wykazuje nic osobliwie zajmującego, więc też mimo otrzymywania o nim wiadomości, niema powodu powtarzać drobnostek, które mogły mieć wartość wówczas, gdy za godzin dwanaście można się było dostać do Wiednia na przedstawienie opery lub na jakiś doskonały koncert — ale dziś, tej wartości nie mają. Wyjazdy tego rodzaju w ogóle ustały, a jeżeli w przyszłości powrócą, to w każdym razie zmienią swój kierunek, bo zamiast do Wiednia, jeździć będziemy — do Warszawy.

W Londynie zmarł w 70. r. życia C. Hubert E. Parry, dyrektor Royal College of Music, kompozytor i wybitny uczony muzyczny, autor dzieła „The music of the seventeenth century“ (Muzyka 17-go stulecia), które stanowi trzeci tom „The Oxford history of music“.

Towarzystwo Mozartowskie (Mozart-Gemeinde) w Salzburgu zaczęło wydawać 1-go listopada 1918 pismo poświęcone wiedzy muzycznej p. t. „Mozarteums-Mitteilungen“.

W dniu rewolucyi w Berlinie, 9-go listopada 1918, strzelano również do b. królewskiej biblioteki, przyczem kule dotarły i do oddziału muzycznego. Zbiory muzyczne nie uległy zniszczeniu, chociaż rewolucyoniści przeszukiwali bibliotekę i porozbijali szafy. Także w Monachium ostrzeliwano 9-go listopada z karabinu maszynowego b. nadworną i państwową bibliotekę. Ślady ostrzeliwania widoczne są w oddziale muzycznym i rękopisów. Zbiory pozostały nieuszkodzone.

Kwartet instrumentalny. Nieznany dotąd utwor młodzieńczy Fr. Schuberta, został odnaleziony w jednym z niemieckich domów, kompozycja ta ma charakter lekki, co wskazuje już sam dobór instrumentów: flet, gitara, altówka i wiolonczela.

NEKROLOGJA.

Zmarli w ubiegłym tygodniu:

Antoni Spatt ur. w r. 1860, po ukończeniu konserwatorjum wiedeńskiego zajmował miejsce w orkiestrach tamtejszych, w roku 1893 podczas międzynarodowej wystawy muzycznej należał jako I. flecista do orkiestry wystawowej Wszedłszy w łączność z dyr. H. Jareckim, pod którego dyrekcją wykonano wówczas „Halkę“ Moniuszki, został zaangażowany do Lwowa i tu na stanowisku pierwszego flecjasty doczekał się 25-letniego jubileuszu pracy swej zawodowej. W konserwatorjum Tow. muz. zajmował posadę nauczyciela gry na flecie. Był to artysta pierwszorzędny, pewny, rutynowany, niezmiernie obowiązkowy, słowem: wzorowy. Jako człowiek cieszył się ogólną sympatją, pozostawia też szczery żal po sobie.

Paulina Lachner-Kościelecka niegdyś uczenica Ludwika Marka, pianistka pod względem technicznym wysoko wykształcona, cieszyła się opinją bardzo starannej i pracowitej nauczycielki gry na fortepianie. Śp. zmarła pochodziła ze słynnej niemieckiej rodziny muzyków.

Cześć ich pamięci!

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Lutego 1919. Nr. 9. i 10.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

Z DUSZY NARODU.

III.

Fryderyk Szopen.

Któż nie zna podania o narodzinach Szopena? Według podania tego, miało wesele wiejskie wejść do dworu z pokłonem właśnie w chwili, kiedy wzrok dziecka przychodzącego na świat, po raz pierwszy ujrzał światło dzienne, a ucho spotkało się z nieznanym mu dotąd gwarem. Tony jakiegoś zamaszystego mazura tak hucznie rozlegały się na podwórzu, że całe domostwo pełne ich było, a mała duszyczka świeżo z zaświatów przybyła, musiała uledz ich mocy. I na całe życie im uległa. To też w podaniu przytoczonem nie należy szukać jedynie samej tylko poezji; wypadek bowiem opisany mógł mieć naprawdę znaczenie realne dla przyszłości nowonarodzonego, zważywszy, iż mózg dziecka przychodzi na świat opatrzony rozmaitymi „stemplami“ mniej lub więcej wyraźnymi, a kryjącymi pod sobą pewne odziedziczone siły nieświadome, które zaczynają się zwiększać już w okresie niemowlęctwa pod wpływem wrażeń zewnętrznych. Rzeczą więc zupełnie prawdopodobną byłoby i w tym wypadku, że dwie siły nieświadomości, t. j. wrażliwy i z natury usposobiony do przyjmowania muzycznych wrażeń mózg dziecka z jednej strony, a z drugiej znowu muzyka ludowa, zetknąwszy się ze sobą, tak silnie złączyły się, iż musiały utworzyć jedność nierozerwalną. Bo niema wątpliwości, że dziecko o bardzo wybitnych zdolnościach nieznanych jeszcze otoczeniu, zaskoczone wcześnie wrażeniami dźwiękowemi, pozostanie w życiu swem wierne muzyce zmysłowej i przejrzystej, gdy przeciwnie wszelkie późniejsze jej oddziaływanie na młodociany dojrzewający już pod wpływem studjów umysł, inne przynosi owoce: twórczość opartą na intelekcie. Zasadniczej różnicy pomiędzy dwoma tymi typami robić nie można, przyznając tylko jednemu z nich wartość artystyczną, bo ta od siły gieniuszu zależy; ale popularności można się tylko w pierwszym wypadku spodziewać, gdyż na niej polega głównie pokrewieństwo sztuki z pieśnią ludową, jako, że w obu wzięła w tym razie siła nieświadomości górę nad rozmysłem i uświadomionem działaniem czynników kultury.

Szopen we wczesnej młodości, odwiedzając przyjaciół na wsi, miał często sposobność stykania się z tą pieśnią. W zawiązaniu stosunku tak ważnego na przyszłość, największą rolę odegrała Szafarnia, wieś pp. Dziewanowskich w powiecie Lipnowskim. Tu odbywało się pochwytywanie melodji, tu wsłuchiwał się w najcharakterystyczniejsze zwroty taneczne i w pry-

mitywną instrumentację tej muzyki. Tu rzępolenie zamaszystych akcentów, huczące w basie kwinty i owe cieniutkie soprany skrzypcowe wyciskały w pamięci jego niezatarte znaki, wiążąc oryginalne swoje rytmy i interwały z właściwem podłożem harmonicznem w bajecznie kolorową całość, którą jego fantazja sprowadzała następnie do form i barw przedziwnie wytwornych, a jednak zawsze prostych, szczerych i jakby bezpośrednio z pod serca ludowi wyjętych.

Chcąc atoli ten proces łączenia się dwóch czynników twórczych należycie zrozumieć, nie wolno nam ani na chwilę zapomnieć, że tej pieśni przysłuchiwał się gieniusz, jeden z największych, jakich świat posiadał, gieniusz, przed którym nietylko współczesna sztuka nie miała żadnych tajemnic, lecz nawet i sztuka przyszłości. W całej też jego pracy trudno zaiste znaleźć coś wspólnego z tem, co nazywamy studjowaniem, badaniem lub spekulacją, a o zbieraniu, to już najmniejszej mowy nie było. Najprawdopodobniej nawet cel naśladowania tej muzyki, nie zarysował się w jego umyśle wyraźnie. Przyjmował te melodje jak roślina, gdy rosę wchłania w siebie lub pszczoła, gdy soki z kwiatu wysysa, nieświadomą do tego parta siłą.

Szopen i w młodości i w życiu późniejszem, rzadko kiedy wypowiadał zdanie o swoim stosunku do pieśni ludowej lub zapatrywanie na jej wartość. W żartobliwym Kurjerku Szafarskim wysyłanym do Warszawy opisuje fakt, który wyraźnie wskazuje, jak się przysłuchiwanie odbywało.

Z notatki tej, jak równie i z drugiej podobnej o okrężnem we wsi Obrowie, w której przytacza cały wiersz piosenki śpiewanej przez dzieci „piskliwym semitoniczno-fałszywym głosem“, nie wypływa wcale, ażeby miał zamiar zapisywać sobie melodję tę lub ową w jakichś z góry upatrzonych celach, a co więcej, że obok melodji zajęły go równie i wiersze, a zwłaszcza humorystyczna ich strona, w której zawsze i bardzo chętnie szukał uciechy.

W latach późniejszych rzadko dawał się słyszeć z jakiemś zdaniem w sprawie ludowych pieśni, tembardziej interesującą jest zatem uwaga jego o stosunku polskich pieśni do skandynawskich, znajdująca się w liście do Grzymały pisanym w roku 1848 z Londynu: „Wczoraj byłem na obiedzie z Jenny Lind, która mi potem aż do północy szwedzkie rzeczy śpiewała. Taki charakter odrębny jak nasz odrębny. My słowiańskiego oni coś skandynawskiego mają, co zupełnie różne, aleśmy bliżsi sobie niż Włoch Hiszpanowi“. Co do znanej ujemnej uwagi zwróconej do Kolberga, to brać ją należy głównie jako wyraz obawy, ażeby melodje ludowe nie wyszły w świat wykoszlawione „wyróżowane z przyprawionymi nosami“ jak się wyraża, a nie jako krytykę pracy etnograficznej, bo wstręt Szopena skierowany był głównie do ówczesnego płytkiego wirtuozowstwa fortepianowego. — Zresztą w całym swym stosunku do muzyki podobnie jak Mozart, więcej odgadywał niż dochodził, więcej odczuwał niż ze wskazówek korzystał, nie szukał i nie badał, tylko słuchał i upajał się; to zaś namiętne wchłanianie dźwięków, którymi karmił swą wyobraźnię, to przerabianie ich wewnętrzne bez powtarzania dosłownego, bez mozołu i obmyślania, wyrobiło w nim charakter muzyczny bardzo wcześnie. Uderza nas też w procesie dojrzewania tego gieniuszu droga jasna i prosta. Wydaje się on nam jakoby jakimś z Bożej łaski improwizatorem o tak przepełnionej piersi, że całą pieśń ludową byłby sam mocen wyśpiewać, gdyby jej przedtem nie wyśpiewano. A w chwilach, kiedy się odzywał z tem, że świat odrębny chciałby sobie stworzyć, i że pragnąłby dla muzyki polskiej być tem, czem nasz największy poeta dla literatury, w chwilach tych był i sam twórcą tego już istniejącego świata i wieszczem narodu. I zaprawdę wydaje się znowu niekiedy, że powołały go jakieś nadziemskie moce i że nie on za pieśnią, lecz pieśń za nim krok w krok chodziła, pielęgnowała go, miłością otaczała i nad drogami jego czuwała: gdy jako dziecko próbował wymawiać pierwsze wyrazy muzyczne w rytmach mazurka czy poloneza, i gdy jako chłopak kilkunastoletni przebiegał pogodne łany Szafarni i Poturzyna, i gdy jako młodzieniec gościł w Antoninie u Radziwiłłów. I ona to wycisnęła mu łzy z oczu, gdy opuszczając Warszawę chował w zanadrze puhar z grudką ziemi ojczystej... Kochająca i wierna poszła zanim w świat daleki. I podpowiadała mu wśród Niemców staroświecką nutę „Chmiela“ i szołomiła go swojemi dźwięki, gdy przyszły pierwsze zmagania się z życiowymi wypadkami, wśród szału rozpaczy w Scherzu h-moll nuciła na ukojenie słodkie „Lulajże Jezuniu“. A tam, gdzie go najświetniejsze oczekiwały tryumfy i zarazem najcięższe

doświadczenia; tam, gdzie znękany chorobą i trawiony tęsknotą, upadał pod ciężarem dla wątłej swej natury za wielkim, tam kładła na jego wybladłem czole chłopską swą rękę i głaskała jak dziecko ukochane, zsyłając mu nad obcą Sekwaną czy Oisą, pod jaskrawem słońcem Majorki, czy też pod mrocznem niebem Szkocji wizje ojczystych stron. I karmił się tą nutą swojską w latach swych męzkich aż do chwili, gdy ze zdrowiem osłabła i twórczość jego. Na rok przed śmiercią ogarnęło go przerażenie: „Ledwie, że jeszcze pamiętam jak w kraju śpiewają" pisze wśród słów zwątpienia i rozpaczy do swego przyjaciela. Ale pieśń, ta wierna jego piastunka, niedopuściła tej chwili zapomnienia, ona, co dla narodu „ton duszy jego w niepokalanej zachowała czystości". Zaśpiewała mu raz jeszcze po swojemu — było to najsmutniejszą ze smutnych melodji ostatniego mazurka. I nią zamknęła oczy wielkiemu artyście na wieki...

Do uzupełnienia charakterystyki Szopena, jako narodowego kompozytora, warta przytoczyć słowa Niecksa określające bardzo subtelnie łączność między czysto osobistymi pierwiastkami twórczości jego a nacjonalnymi. „Jeżeli tylko coś niecoś wiemy z historji jego życia i z historji jego narodu, to nie popadniemy nigdy w kłopotliwe położenie wobec twórczości jego; treść jej bowiem jakkolwiek bezcielesna, przecież jednak zawsze dla uczucia i umysłu łatwo uchwytna da się bez trudności zupełnie dokładnie oznaczyć. W tym celu należy odróżnić w Szopenie poetę-indywidualistę od poety-nacjonalisty, czyli mówiąc inaczej śpiewaka własnych osobistych radości i bolów od śpiewaka tychże samych uczuć u ludu. Nie wolno jednak broń Boże ani na chwilę odłączać tych dwu pojęć. Tworzą one rodzaj dualizmu, którego czynniki na przemian biorą górę; narodowy twórca nie absorbuje nigdy indywidualnego, ani też indywidualny nie zapiera się nigdy narodowego. Wyobraźnia Szopena była zawsze gotową, wyczarować sobie wspomnieniem obraz ojczyzny, który, mówiąc jeszcze dokładniej, żył w nim nieustannie i wszędzie dokąd się przeniósł. Widownią jego snów i wizji był kraj rodzimy prawie bez wyjątku: przeszłość jego, teraźniejszość i przyszłość, gloryfikacja Polski i jej narodu, była treścią tych snów i wizyj. Realizm ogniem gieniuszu i miłości oczyszczony, pojawiał się w muzyce jego jako piękność i poezja. Żaden poeta nie odtworzył w podobny artystyczny sposób romantyki swej ojczyzny ani też romantyki swego życia".

Obok kompozycyj w rytmach tanecznych, jak: polonez, mazur, oberek, kujawiak i krakowiak, oraz walców, obcych nam wprawdzie, lecz dość często ogromnie do mazurka zbliżonych, tworzył Szopen jak ogólnie wiadomo kompozycje na pozór od liryki ludowej bardzo oddalone, i złożył w nich bez zaprzeczenia najpotężniejsze ducha swego kreacje. W utworach tych idea narodowa przemówiła z niezmierną potęgą. Błędem jednakże byłoby wyraz zawarty w nich widzieć jedynie w utajonych wewnątrz intencjach twórcy, gdyż kompozycje te wspaniałe noszą to piętno także i w znakach swych zewnętrznych, a jeżeli może niezawsze w wyraźnie ludowym motywie, to w biegu myśli, w strukturze i jej symetrycznych cezurach pieśniowych, w rapsodyczności, a już ponad wszystko w jasnym rysunku melodyki, przemawiającej do słuchacza zawsze z niezmienną prostotą nawet przy wypowiadaniu myśli najgłębszych.

Co do pieśni (mowa o 17 śpiewach Szopena), to z nielicznymi wyjątkami są one właściwie czystą muzyką ludową, a niektóre z nich, tak rozpowszechniły się jakby autentyczne ludowe. Dowodem jednakże najgorętszego przywiązania nieśmiertelnego mistrza do typu ludowego, będzie na zawsze nieustanne powracanie do formy mazurka. Wystarczy przejrzeć tylko spis dzieł Szopena, aby stwierdzić, jak co kilka opusów o formie odmiennej, wraca jego muza do mazurka, jakby dla zaczerpnięcia nowego oddechu. Trudno też nie przyłączyć się do zdania tych, którzy w mazurkach widzą jak Przybyszewski „najszlachetniejsze, najgłębsze impresje jego duszy" i zarazem wyraz jego wdzięczności dla prymitywnej, prostaczej melodji duszy polskiej przez lud mu przekazanej. Muzykalnie zaś je osądzając, trudno nie dojrzeć w nich najosobliwszych, najciekawszych okazów nowoczesnej harmonji. — W pięćdziesięciu kilku mazurkach pokazał nam wszystkie odcienia tego typu. Jest tu i wolniejszy nieco kujawiak ze swoją melancholiczną nutą i zmianą tempa w środkowej części, jest oberek przepełniony ruchem ósemkowym i charakterystycznymi akcentami, jest mazur zamaszysty i hałaśliwy typowo mazowiecki, są tu tańce czysto chłopskie niekończące się wcale, jak gdyby grane być miały

w kółko bez wytchnienia, są następnie jakieś niby dziewczęce piosenki, niekiedy sielankowe i pogodne, niekiedy uroczne i tęskliwe, są krzyki porywcze i zapamiętałe uniesienia dramatyczne i jakieś wiejskie tragiedje. A dawne kościelne tonacje przewijają się tu i ówdzie. Słowem cały „ton duszy narodu, a zarazem ton własnej duszy“ w nich się wypowiedział. A zważywszy wielki wpływ Szopena na muzykę XIX. stulecia można przyjść do twierdzenia, iż w ogólnym rozwoju kultury i w ogólnym procesie twórczości muzycznej spełniła pośrednio swą misję i nasza pieśń ludowa. Zasiliła bowiem sztukę światową, wysyłając z głębin swej piersi najszlachetniejsze atomy dźwiękowe ku wzmocnieniu i wzbogaceniu duchowego dobytku całej ludzkości. A dzieje się to zawsze ile razy twórczość chwilowo osłabnie, czy też jakiś swój okres zakończy, lub gdy świat wielkim wstrząśnieniom ulegnie. Odmładza wówczas ta ludu wysłanka wiekową sztukę i wlewa ducha w ludzkie serca znużone. Bo zdarza się jak powiada poeta, że „przechodzą wieki świeżości młodzieńczej i krasy, nikt się wówczas różami nie wieńczy, wchodząc z troską codzienną w zapasy, nie słuchają już nimfy na łące i nie wtórzą piosnkom w wieczór letni“, gdyż „zagłuszyły już burze huczące głos fletni“. „Jednak — mówi na koniec — pieśń ta starodawna grecka wciąż wraca, nieśmiertelnym uśmiechem dziecka chmurne niebo nad ziemią wyzłaca, wraca z każdą serc i wieków wiosną, pełna dziwnej niespożytej siły i roztacza w koło woń miłosną — z mogiły“.

St. Niewiadomski.

MONIUSZKO I SCENA LWOWSKA.

Nazwisko Stanisława Moniuszki, jako twórcy operowego, pojawiło się po raz pierwszy na afiszu teatru lwowskiego w r. 1860, a zatem w dwa lata po pamiętnej premierze warszawskiej „Halki“ (1. stycznia 1858), która mało znanego przedtem kompozytora uczyniła odrazu głośnym i sławnym w całej Polsce. Nie tem dziełem jednak przemówiła muza Moniuszkowska po raz pierwszy z desek sceny lwowskiej: na wystawienie „Halki“ nie było wtedy jeszcze ni sił, ni środków potrzebnych, gdyż opera we Lwowie jeszcze nie istniała, a muzykę w teatrze reprezentowały wodewile i wogóle lżejsze utwory muzyczne, którymi opiekował się bardzo gorliwie, ówczesny współdyrektor teatru lwowskiego, znakomity artysta Jan Nowakowski. Jego to staraniem przyszło do skutku pierwsze na scenie lwowskiej przedstawienie Moniuszkowskie, a dziełem, które wówczas wystawiono, był „Flis“. Premiera odbyła się w dniu 14. marca r. 1860, partję Zuzi śpiewała ulubienica publiczności, wodewilistka Wygrzywalska. Widocznie jednak utwór ten nie przypadł do gustu rozsmakowanej w cudzoziemskich wodewilach publiczności, gdyż premiera „Flisa“ była zarazem ostatniem jego przedstawieniem. Wprowadzono go ponownie na repertuar dopiero w 17 lat potem, a mianowicie dnia 31. stycznia r. 1877 i grano w tym roku dwukrotnie. Potem znikł „Flis“ znów na dłuższy czas z repertuaru, pojawił się na nim bowiem aż w r. 1895, w którym doczekał się już czterech reprezentacji. Ogółem zatem wystawiono dotąd „Flisa“ we Lwowie siedm razy.

Drugiem z kolei dziełem Moniuszki na scenie lwowskiej była „H a l k a“. O wystawieniu jej marzyli jeszcze Nowakowski i Smochowski, gdy byli dyrektorami teatru lwowskiego, i pod wrażeniem bezprzykładnego powodzenia tego dzieła w Warszawie, sprowadzili około r. 1862 stamtąd partyturę, ale po bliższem rozejrzeniu się w niej musieli zrezygnować z wystawienia „Halki“, pozostawiając jej zrealizowanie swemu następcy, Adamowi Miłaszewskiemu. Tak więc arcydzieło Moniuszki ukazało się na scenie lwowskiej w 10 lat po premierze warszawskiej, mianowicie dnia 17. marca r. 1867.

Przystępując do wystawienia „Halki“, Miłaszewski podjął się niezwykle trudnego zadania, gdyż ani pod względem solistów, ani chórów, ani orkiestry, ówczesny teatr lwowski nie rozporządzał potrzebnemi siłami. Ale Miłaszewski znalazł na to sposób. Braki wśród solistów zastąpiono śpiewakami-amatorami, chórzystów dostarczyli uczniowie lwowskiej szkoły technickiej, orkiestrę uzupełniono również amatorami — i w ten sposób, po trzymiesięcznych coś próbach, „Halka“ ujrzała światło kinkietów w teatrze Skarbkowskim. I wstępnym bojem zdobyła sobie wszystkie serca. Wprawdzie, walcząca nieustannie z Miłaszewskim, „Gazeta Narodowa“ skrytykowała niemiłosiernie wy-

stawienie „Halki“ i nazwała je — najniesłuszniej w świecie — „profanacyą sztuki“, publiczność innego była zdania i mimo podwyższonych cen miejsc uczęszczała tłumnie do teatru, ilekroć „Halka“ była na afiszu. Dość powiedzieć, że w dniu 12. kwietnia, a więc w ciągu niespełna miesiąca, grano arcydzieło Moniuszki po raz piąty, czyli, że przedstawienia „Halki“ wypełniły połowę przedstawień polskich, jakie wogóle dano w tym czasie, należy bowiem przypomnieć, że teatr polski grał wtedy przeciętnie 12 razy w miesiącu naprzemian z niemieckim.

W premierze „Halki“ brały udział siły następujące: Filomena Kwiecińska (Halka), Rudkiewiczówna (Zofja), Wojnowski (Jontek), Koncewicz (Janusz), Brodzki-amator (Stolnik), Zaremba-amator (Dziemba), Bąkowski (Dudziarz). Dyrygowal kapelmistrz Hessly, poloneza prowadził osobiście Miłaszewski.

Kiedy w pięć lat później nastąpiło zorganizowanie stałej opery polskiej we Lwowie „Halka“ była właśnie tem dziełem, pod którego znakiem odbyła się inauguracja pierwszego lwowskiego sezonu operowego. Stało się to w dniu 6. kwietnia r. 1872, owego pamiętnego w dziejach sceny lwowskiej roku, w którym po stuletniem przeszło istnieniu znikł na zawsze z powierzchni polskiego Lwowa teatr niemiecki, Przygotowana z prawdziwym pietyzmem „Halka“ wywołała na owem przedstawieniu formalny entuzjazm i odtąd stała się nierozerwalną częścią lwowskiego repertuaru operowego. Halkę śpiewała w tem inauguracyjnem przedstawieniu świetna sopranistka warszawska Marja Kwiecińska (zamężna później za Stan. Dobrzańskim), Jontkiem był Cieślewski, Januszem Niedzielski, Stolnikiem Borkowski, Zofją Wajcówna, same siły w fachu śpiewackim wydoskonalone. Dyrygował operą Józef Schürer, były kapelmistrz opery niemieckiej, po którym objął następnie batutę Henryk Jarecki.

Odtąd losy „Halki“ na scenie lwowskiej były już ustalone, o powodzeniu zaś jej we Lwowie zaświadczyć może najlepiej cyfra przeszło 250 jej przedstawień, danych w teatrze lwowskim od r. 1867 do dziś.

Trzecią operą Moniuszki, wystawioną we Lwowie, była „J a w n u t a“, która jednak nie zdobyła sobie powodzenia w repertuarze lwowskim, odegrano ją bowiem tylko coś dwa czy trzy razy, pierwszy raz d. 13. czerwca r. 1869.

Przyszła następnie kolej na „H r a b i n ę“. Pierwszy raz wogóle wystawiono ją we Lwowie w r. 1872, ale nie w teatrze polskim, tylko w niemieckim. Godny zanotowania przytem jest fakt, że ostatni ślad teatru niemieckiego we Lwowie uleciał właśnie przy dźwiękach „Hrabiny“, dano bowiem tę operę na zamknięcie teatru niemieckiego.

Oryginalną „Hrabinę“ poznał Lwów po raz pierwszy w dniu 22. października r. 1874 ze słynną śpiewaczką warszawską Jakowicką w partji tytułowej. Obsadę innych partji stanowili: Szürerówna (Bronia), Zakrzewski (Kazimierz), Borkowski (Chorąży), Koncewicz (Podczaszyc), Mikulski (Dzidzi). W późniejszych latach kreowały partję tytułową Skalska, Kruszelnicka i Gembarzewska. W r. 1876, na benefisowem przedstawieniu Jareckiego, wystąpiła w „Hrabinie“ śpiewaczka amerykańska Marco (Smith), która nauczyła się partji tytułowej po włosku i śpiewała ją w tym języku. „Hrabina“ nie miała zresztą nigdy trwałego powodzenia na scenie lwowskiej i pojawiała się rzadko tylko w repertuarze; grano ją do dziś ogółem około 15 razy.

W tym samym roku, w którym teatr niemiecki wystawił we Lwowie „Hrabinę“, pojawiło się na scenie teatru polskiego „V e r b u m n o b i l e“. Wystawiono ten klejnocik muzyki polskiej, korzystając z występów Jakowickiej we Lwowie. Premiera odbyła się w dniu 24. sierpnia r. 1872. W starym teatrze grano tę operę ogółem sześć razy w ciągu 28 lat. Z otwarciem nowego teatru „Verbum nobile“ zaczęło częściej pojawiać się na scenie i za dyrekcji Pawlikowskiego wystawione było 11 razy.

Na rok 1876 przypada wystawienie Kantaty „M i l d a“. Przyszła ona do skutku połączonemi siłami amatorów i orkiestry teatralnej pod batutą Jareckiego dnia 12. kwietnia tego roku.

Następnem dziełem Moniuszki, wystawionem we Lwowie, był „S t r a s z n y d w ó r“. Premiera tej opery odbyła się w dniu 18. stycznia r. 1877 za dyrekcyi Stanisława Dobrzańskiego, który wystawił ten utwór z całym pietyzmem, należnym najznakomitszemu polskiemu kompozytorowi i staranność posunął tak daleko, że kazał dla „Strasznego dworu“ sporządzić osobną, odpowiadającą charakterowi dzieła kurtynę. Dzięki temu wszystkiemu „Straszny dwór“ zdobył sobie wstępnym bojem

takie powodzenie, że do końca roku grany był 25 razy z rzędu. W premierze uczestniczyli tacy artyści, jak Cieślewski, umyślnie dla partji Stefana sprowadzony z Warszawy, Tercuzzi (Zbigniew), Koncewicz (Cześnik), Mikulski (Damazy). Borkowski (Skołuba), Zboiński (Maciej), Gabbi (Hanna), Tańska (Jadwiga), Wajcówna (Cześnikowa). Sensację stanowił współudział w wykonaniu tej opery dwojga śpiewaków włoskich, panny Gabbi i basisty Tercuzziego, którzy umyślnie nauczyli się trochę po polsku, aby módz odśpiewać w tym języku swoje partje. „Straszny dwór" należy obok „Halki" do trwałych nabytków lwowskiego repertuaru operowego. Grano go dotąd na scenie lwowskiej około 125 razy.

W rok po „Strasznym dworze" pojawiły się na scenie lwowskiej „D z i a d y", które jednak nie były już wtedy bezwzględną nowością dla Lwowa, gdyż wykonano je jeszcze w r. 1874 (dnia 1. kwietnia) na estradzie koncertowej z udziałem Dowiadowskiej, Kohlera i Woleńskiego. W scenicznej formie wystawiono „Dziady" w dniu 14. marca r. 1878, w inscenizacji Stan. Dobrzańskiego i w wspaniałej prawdziwie oprawie scenicznej, Guślarza śpiewał Kohler, Starca Koncewicz, Dziedzica Zakrzewski, Dziewczynę Skalska, Dziecko Gabbi, w ustępach deklamacyjnych uczestniczyli Aszpergerowa, Kwieciński i Walewski. „Dziady" w pierwszym roku wypełniły sześć wieczorów, w następnym trzy, poczem grywano je przeważnie w Zaduszki. Ogólna cyfra przedstawień tego dzieła na scenie lwowskiej wynosi 29. Nadmienić należy, że Warszawa poznała „Dziady" ze sceny, dopiero dzięki lwowskiemu teatrowi, gdy mianowicie artyści nasi bawili tam w gościnie w r. 1897. Teatr Wielki w Warszawie wystawił „Dziady" (Widma) po raz pierwszy w dn. 20. lutego, r. 1900 w inscenizacji Józefa Chodakowskiego.

Pobieżny ten wykaz przedstawień dzieł Moniuszki we Lwowie, uzupełnić jeszcze należy lakoniczną wzmianką, że teatr lwowski wystawił także „N o w e g o D o n K i s z o t a" Fredry, z muzyką Moniuszki. Przedstawienie to odbyło się w dn. 29. października r. 1861, ale nic bliższego o niem niewiadomo, gdyż krytyka przemilcza je zupełnie.

Wspomnieć również należy — ale już po za ramami niniejszej notatki — że w listopadzie r. 1897, wystawiono we Lwowie „B e t t l y", a w jakiś czas później „K a r m a n i o l a" Moniuszki. Pierwszy z tych utworów wystawili amatorowie „Echa" i „Klubu pocztowego" ku uczczeniu 25-letniej rocznicy śmierci Moniuszki, drugi członkowie „Towarzystwa miłośników sceny".

Henryk Cepnik.

MUZYKA A PAŃSTWO.

Rubrykę tę przeznaczamy dla artykułów zajmujących się przyszłym stosunkiem muzyki do Państwa. Znajdą w niej, pomieszczenie bez względu na różnicę zdań, wszystkie poglądy i projekty, o ile będą z zawodową znajomością rzeczy przedstawione.

I.

Upaństwowienie nauki.

Wśród głowni dogasającego pożaru wojny światowej kładziemy fundamenty bytu państwowego. Nie czas zapewne jeszcze zaprzątać głowy budowniczych gmachu państwowości polskiej sprawą konstrukcji światka muzycznego. Piętrzą się przed nimi góry spraw nieskończenie ważniejszych. — Ale w ramach fachowego pisma nie będzie od rzeczy poruszyć tę sprawę, aby gdy przyjdzie czas, mieć gotowe wnioski i projekty dojrzałe do wykonania.

Zbytecznem byłoby chyba wykazywać na łamach „Gazety muzycznej", przeznaczonej dla muzyków i miłośników muzyki, znaczenie jej jako czynnika kultury i wynikającego stąd, a przez wszystkie cywilizowane narody uznanego obowiązku państwa do udzielenia jej opieki i poparcia. Możemy odrazu przystąpić do rozważania kwestji, o ile i w jakiej formie ma organizacja państwowa objąć przejawy życia muzycznego, aby zapewnić sztuce swobodny rozwój.

Najbliższe zadania, które się tu nasuwają byłyby:

a) upaństwowienie nauczania muzyki celem dostarczenia społeczeństwu odpowiednio ukwalifikowanych sił zawodowych,

b) zorganizowanie ukwalifikowanych, zawodowych muzyków w izby muzyczne na wzór izb lekarskich, czy adwokackich dla ochrony interesów zawodu,

c) wydatne poparcie towarzystw muzycznych i śpiewackich,

d) objęcie w zarząd państwa opery w stolicy i utrzymywanie przy niej orkiestry symfonicznej,

e) stworzenie przy departamencie muzycznym ministerstwa kultury i sztuki stałej rady przybocznej złożonej z najwybitniejszych muzyków całej Polski

Rozpatrzmy dziś sprawę państwowego szkolnictwa muzycznego.

Najpotrzebniejszych zawodowców muzycznych możemy podzielić na następujące grupy: nauczycieli śpiewu dla szkół wszystkich typów, organistów, instrumentalistów dla orkiestr (wojskowych, miejskich, teatralnych i symfonicznych), dyrygentów, nauczycieli muzyki, wreszcie solistów śpiewaków czy wirtuozów. Do stworzenia tej tysiącznej rzeszy istotnie zdolnych i kochających swój zawód pracowników, potrzebna jest sieć szkół początkowych szeroko rozrzucona. Szkoła początkowa miałaby za zadanie wyławiać talenty i dawać im pewne podstawy wykształcenia muzycznego. — Najodpowiedniejszem wydałoby mi się zakładanie początkowych szkół muzycznych przy seminarjach nauczycielskich, szkołach wydziałowych, lub innych szkołach średnich. W szkole początkowej główny nacisk musiałby być położony na ćwiczenia w wyrabianiu słuchu i rytmu, solfeż, śpiew choralny i początki teorji, na które to kursa uczęszczaliby także uczniowie pobierający naukę gry na instrumencie poza szkołą; nadto, stosownie do sił nauczycielskich i potrzeb miejscowych możnaby połączyć z tem kursy dla organistów wiejskich, i klasy gry na fortepianie i skrzypcach. Inspekcje delegatów władz centralnych, egzaminy, świadectwa rządowe podniosłyby znaczenie tych szkół w oczach ludności i zapewniły frekwencję. Przygotowywałyby one uczniów do zawodowego studjum w szkole średniej, o której niżej będzie mowa, a równocześnie przez odpowiedni program egzaminu końcowego (po 3 lub 4 latach nauki) powstrzymałyby zastęp mniej zdolnych od marnowania czasu na dłuższą bezcelową naukę, względnie skierowywałyby ich ku traktowaniu muzyki jako miłej rozrywki, ku dyletantyzmowi. Do prowadzenia takiej szkoły nie trzebaby więcej jak jednej, lub dwóch zdolnych i pracowitych sił nauczycielskich, odpowiednio dotowanych, żeby mogły cały czas poświęcać szkole, bez oglądania się za ubocznymi dochodami.

W miastach większych, posiadających orkiestry, należałoby stworzyć średnie państwowe szkoły muzyczne (konserwatorja), obejmujące programem swym całość wykształcenia muzycznego potrzebnego do wykonywania zawodu, czy to nauczyciela, czy praktycznego muzyka, a więc z jednej strony wykształcenie teoretyczne i kształcenie słuchu, z drugiej zaś praktyczną naukę na instrumencie obranym za przedmiot główny. Teorja, historja, ćwiczenia w zespołach, w śpiewie choralnym i solfeżu powinny obowiązywać wszystkich uczniów bezwzględnie i w jednakowym stopniu; praktyczna nauka na instrumencie miałaby za cel dać dobre podstawy do technicznego opanowania go, zaznajomić z literaturą, metodyką i doprowadzić do pewnej średniej biegłości wykonawczej. Egzamin końcowy szkoły średniej (matura) mógłby odpowiadać poziomowi austryjackiego egzaminu państwowego z muzyki, a uprawniałby do kompetowania o posady nauczycieli w początkowych szkołach muzycznych, do dawania lekcji, do posad organistów, członków orkiestry i śpiewaków w teatrach rządowych i subwencjonowanych, do należenia do izb muzycznych, o których innym razem będzie mowa i t. p.

Końcowe wreszcie wykształcenie artystyczne na wirtuozów śpiewaków, kompozytorów, dyrygentów i profesorów dawałaby państwowa Akademia muzyczna w Warszawie. Tylko wielkie stołeczne miasto jest w możności wytworzenia odpowiednich warunków, poziomu kulturalnego i środków zaspokojenia potrzeb artystycznych zarówno grona nauczycielskiego takiej instytucji, jak i jej uczniów.

Numerus clausus celujących abiturjentów ewentualnie jeszcze w drodze konkursu przebrakowany, zapewniłby akademji elitę talentów z całego kraju. W ciągu paru lat instytucja ta, o ileby ją rząd materjalnie odpowiednio uposażył i postawił w możności zaangażowania istotnie wybitnych artystów na profesorów, stałaby się ośrodkiem życia muzycznego stolicy i całej Polski, a wyniki pracy nie dałyby na siebie długo czekać, wobec wielkiej ilości talentów muzycznych u nas.

Nauczyciele i profesorowie szkół muzycznych wszystkich trzech wymienionych typów powinni być urzędnikami państwowymi ze wszystkimi ich prawami i obowiązkami.

Opłaty w szkole początkowej powinny być minimalne, aby ułatwić do nich przystęp jak najszerszym warstwom; w szkole średniej, przeznaczonej dla młodzieży mającej zamiar poświęcić się zawodowo muzyce, powinny być opłaty wysokie, aby powstrzymać napływ nieutalentowanych dyletantów, ale dla zdolnych i pilnych należałoby udzielać zniżek bez trudności a uczniów instrumentów orkiestralnych nawet całkiem uwalniać; studjum w Akademji wreszcie powinno być bardzo wysoko taryfowane, ale dawane na kredyt za kontraktem, płatnym po ukończeniu nauki z pierwszych gaż i honorarjów.

Jestem przekonany, że dobrze administrowane państwowe szkolnictwo muzyczne mogłoby się nietylko samo utrzymać z opłat szkolnych, popisów i koncertów uczniów i nauczycieli, lecz odrzuciłoby nawet znaczne dochody, do użycia na zakładanie nowych szkół, bibljotek, na stypendja i nagrody dla uczniów.

Realizacja całego planu dałaby się przeprowadzić w ciągu kilku, najwyżej może 8 do 10 lat, zaczynając od założenia działu pedagogicznego Akademji celem wyszkolenia sił nauczycielskich. Od ilości absolwentów zależałoby następnie tworzenie systemizowanych posad i szkół.

Po tak ułożonym systemie spodziewałbym się rozszerzenia i pogłębienia prawdziwej muzykalności, wydostania z ukrycia niejednego talentu, usunięcia dyletantyzmu ze szkoły i ujednostajnienia kwestji kwalifikacji muzyków, które szczególnie, jeśli chodzi o nauczycielstwo, jest wysoce chaotyczne. — Upaństwowienie istniejących konserwatorjów uważałbym za półśrodek, nie wiodący do celu, może nawet z wielu względów szkodliwy. — Powrócę zresztą do tej sprawy, gdy będę mówił o popieraniu towarzystw muzycznych przez Państwo.

St. Głowacki.

O KONSERWATORJACH W ROSJI.

Rok 1859 jest zapisany w historji rosyjskiej muzyki złotemi zgłoskami. W tym to roku bowiem Mikołaj Rubinstein, brat słynnego pianisty Antoniego, a sam pianista równie gienialny, choć nie tak sławny, organizuje „Ruskie muzyczne Towarzystwo", które popierane przez rząd, uzyskuje wkrótce tytuł „cesarskiego", (Impieratorskoje Russkoje muzykalnoje obszczestwo"). W lat pięć później zakłada tenże Mikołaj Rubinstein pierwsze Konserwatorjum w Moskwie, które również uzyskuje tytuł „cesarskiego". Staraniem zaś Antoniego powstaje w r. 1862 Konserwatorjum w Petersburgu. Antoni Rubinstein zaczyna równocześnie objeżdżać prowincję, dając szereg koncertów, których dochód przeznacza na zakładanie t. zw. „uczelni" (uczilisza) również z tytułem cesarskim. Powstaje więc cały szereg takich uczelni: w Charkowie, Kijowie, Odesie, Rostowie etc. będących pewnego rodzaju filją konserwatorjów. Powstająca uczelnia prowincjonalna, musi uzyskać sankcję głównego wydziału Tow. muzycznego w Petersburgu, egzaminy zaś w uczelniach odbywają się pod kontrolą i przewodnictwem delegata petersburskiego. Uczeń kończący uczelnię rządową (czas trwania wynosi 6 lat) może być przyjęty do konserwatorjum, gdzie dalsze robi studja celem uzyskania dyplomu „artysty wyzwolonego". Dziś każde większe miasto w Rosji posiada swoją rządową uczelnię. Razem wziąwszy konserwatorjów jest 8: w Petersburgu, Moskwie, Kijowie, Odesie, Saratowie, Charkowie, Tyflisie i Rostowie (3 ostatnie powstały w r. 1917 i 1918). Tytuł „cesarski" został po rewolucji przemieniony na „państwowy" (gasudarstwiennyj).

Rubinstein, zakładając pierwsze konserwatorjum, starał się nietylko postawić je na możliwie wysokim artystycznym poziomie, lecz równocześnie zapewnić mu najdalej idące prawa, dla absolwentów. Usiłowania wydały świetne rezultaty. Nie ulega wątpliwości, że dzisiejsze konserwatorja rosyjskie, przewyższają pod wieloma względami tak słynne instytucje jak konserwetorja paryskie, brukselskie, wiedeńskie, praskie i t. d. Kiedy od absolwentów rzeczonych konserwatorjów wymagane są egzaminy poza przedmiotem względnie instrumentem głównym, jedynie z harmonji, historji oraz fortepianu, uczeń kończący konserwatorjum rosyjskie, musi oprócz wymienionych wyżej przedmiotów, zdać egzamin z kontrapunktu, estetyki i instrumentacji, nie mówiąc naturalnie o bardzo ciężkim egzaminie z głównego instrumentu. Nadto, co ważniejsze, wymagane jest świadectwo ukończonych 7 klas gimnazjalnych, bez którego nikt dyplomu otrzymać nie może; podczas więc kiedy u nas

można ukończyć konserwatorjum umiejąc zaledwie czytać i pisać, Rosja wymaga od swych absolwentów pewnej normy wykształcenia, tak niezbędnej dla muzyków, a tak niestety u nas rzadko spotykanej. Absolwent kończący konserwatorjum, równa się absolwentowi uniwersyteckiemu, otrzymuje tytuł „artysty wyzwolonego" (swobodnyj hudożnik), ma prawo jednorocznej służby wojskowej, a co za tem idzie absolwent żyd, ma prawo swobodnego poruszania się po imperjum rosyjskiem, bez tak dotkliwych ograniczeń stosowanych do jego współwyznawców. Kiedy więc zachodnia Europa traktuje swych absolwentów jako „quantite negligeable" (o ile któryś z nich jako artysta nie wypłynie na szerszą arenę) „barbarzyńska Rosja" zapewnia swym absolwentom prawa, o jakich naszym biednym konserwatorzystom nie śniło się nawet, i stawia ich na równi z ludźmi o tak zw. „uniwersyteckiem wykształceniu".

Rzecz prosta, że wobec tak wielkich praw, jakie dają rządowe konserwatorja, prywatnych instytucji jest bardzo nie wiele, gdyż nie wytrzymują konkurencji. Wiadomo bowiem, iż większa część uczących, choć może nie ma zamiaru z góry poświęcić się wyłącznie sztuce, myśli sobie „w najgorszym razie zostanę muzykiem". Wszystkie instytucje są bardzo silnie subsydjowane przez rząd i tak bardzo miłującą muzykę publiczność rosyjską, która stara się by uczelnia j e j miasta była jak najświetniejszą.

W sezonie koncertowym daje konserwatorjum czy uczelnia szereg koncertów kameralnych, orkiestralnych, solowych i operowych. Każda bowiem uczelnia ma swoją szkołę operową i dramatyczną. Rzecz prosta, że ilość tych koncertów i ich artystyczny poziom zależy od dobrej woli i przedsiębiorczości dyrekcji, oraz od sił nauczycielskich. Miałem n. p. sposobność zauważyć, że kiedy uczelnia małego miasta Taganroga dała w sezonie 1916/17: 24 koncertów, uczelnia dużego Rostowa dała tych koncertów o połowę mniej *). Jako dowód jak świetnie są zorganizowane ruskie uczelnie, przytaczam fakt, iż dwukrotnie miałem sposobność słyszeć (raz w dużem centrum, drugi raz w mniejszem mieście kaukaskiem) c a ł e o p e r y, w y s t a w i o n e w y ł ą c z n i e s i ł a m i u c z n i o w s k i e m i począwszy od 1-go tenora, skończywszy na trianglu w orkiestrze. Takich rezultatów i niejedno wielkie konserwatorjum mogłoby pozazdrościć. Nie mówiąc już rzecz prosta o wykonywaniu rokrocznie przez uczniów symfonji Beethovena, Mozarta, Haydna etc.!

Personal nauczycielski rekrutuje się po większej części z absolwentów konserwatorjów rządowych. Rosjanie, którzy mają tyle uwielbienia zazwyczaj dla wszystkiego, co pochodzi z „zagranicy", do absolwentów konserwatorjów zagranicznych odnoszą się ze sceptycyzmem, angażując jedynie artystów znanych z udatnych występów publicznych. Z polskich artystów zaangażowano w ostatnich czasach: znakomitego naszego pianistę, Józefa Turczyńskiego do Konserwatorjum Kijowskiego, świetny zaś skrzypek, Paweł Kochański, uczeń Thomsona, otrzymał miejsce 1-go nauczyciela Konserwatorjum w Petersburgu na miejsce Auera, który przebywa w Finlandji. Oprócz wyżej wymienionych zajmują stanowiska nauczycieli Konserwatorjum Kijowskiego: lwowianin skrzypek Julian Pulikowski, oraz pianista Dąbrowski; również i dyrektorem tegoż konserwatorjum był do niedawna niegdyś bardzo znany pianista Pachulskl; obecnie jest nim znany kompozytor rosyjski Gliere, również pochodzący z Polski. W Tyflisie przebywa jako nauczyciel konserwatorjum Polak pianista Henryk Neuhaus (święcił w ubiegłym sezonie wielkie tryumfy w Petersburgu). Dyrektorem Konserwatorjum w Saratowie był do niedawna Józef Śliwiński. Konstanty Górski znakomity polski skrzypek oraz bardzo zdolny kompozytor ustąpił niedawno z zajmowanego przez siebie przez długie lata stanowiska profesora w uczelni Charkowskiej. Górski był jednym z pierwszych wykonawców koncertu Czajkowskiego pod batutą kompozytora. Napisał szereg utworów skrzypcowych, oraz oratorjów, oper i pieśni, ostatnie jego utwory (zwłaszcza pieśni) mają charakter zupełnie nowoczesny. Brat jego Jan, wiolonczelista, niegdyś dyrygent koncertów orkiestralnych w Łodzi i Krakowie, doskonały wirtuoz przebywa na stanowisku nauczyciela wiolonczeli i przedmiotów teoretycznych w Ekaterynodarze na Kaukazie.

Nauczyciele konserwatorjum dzielą się na 3 kategorje: nauczycieli młodszych, starszych i profesorów. Tytuł profesora należy w Rosji do rzadkości. Otrzymuje się go dopiero zwykle

*) W sezonie tym wykonano w Taganrogu szereg utworów kompozytorów polskich, między innemi sonatę skrzypcową oraz utwory fortepianowe Szymanowskiego.

po całym szeregu lat „służby“ oraz za wybitne zasługi około rozwoju muzyki.

Cały szereg wybitnych artystów wyszło z konserwatorjów rosyjskich. Wymieńmy choć kilku kompozytorów: Zajkowski, Arensky, Głasunof, Teniejew, Glicre, Greczaninof, Rachmaninoff, Scriabin, ci dwaj ostatni również jako pianiści, z pianistów: Siloti, Sauer, Safonoff (również znakomity dyrygent), Gabryłowicz, Igumnoff, Orłow, Lhevinne etc. etc., ze skrzypków: Barcewicz, Piecznikoff, Pres, Schron, Elnran, Zimbalist, Piastro, Heifetz, Poliakin i cała plejada innych, którzy corocznie z klasy Auera wychodzą, a po większej części w niczem swoim poprzednikom nie ustępują. Ze sławnych nauczycieli, których konserwatorja rosyjskie gościły w swych murach, wystarczą takie nazwiska jak: M. Rubinstein, Czajkowski, Laub, Dawidoff, Wieniawski Henryk, Leszetycki, żona jego Aneta Esipoff, Brassin, Busoni, Zofia Menter, Wierzbiłowicz, Safonoff, Głasunoff, Hrimaly, Auer etc. etc.

Żydzi, o których kiedyś powiedział Nietsche, że nie rządzą światem jedynie przez grzeczność, rządzą jak wiadomo Rosją, zwłaszcza po rewolucji zupełnie oficjalnie, bez względu na wszelką grzeczność *„con amore“*. Dziwnym zbiegiem okoliczności jednak, w życiu muzycznem nie odgrywają wybitniejszej roli. Wprawdzie od twórców jak zresztą i wszędzie produkują głównie w dziale skrzypcowym wielkie zastępy, oraz jako rasa tak wybitnie muzykalna, spieszą tłumnie na koncerty, w zarządach towarzystw muzycznych nie biorą natomiast prawie żadnego udziału, w wydziałach zasiadają bardzo rzadko, a w dziale kompozycji z wyjątkiem jednego Gliera nie mogą się nikim poszczycić.

Rozwój swój zawdzięczają uczelnie rosyjskie głównie poparciu rządu, a co za tem idzie subsydjom, których rosyjski rząd w żadnym dziale sztuki nigdy nie szczędził. Wiadomo dobrze, że jak do prowadzenia wojny potrzebne są „pieniądze, pieniądze i pieniądze“, tak samo i sztuka bez tych „trzech“ tak ważnych czynników, w żaden sposób prosperować nie może. Jest to też może jedyna zasługa carskich rządów, które doprowadziły wreszcie tak wielki naród, do obecnego potwornego upadku. I dlatego-to w przeciwstawieniu do tylu smutnych kart zapisanych w historji Rosji, podnieść ją należało. *P.*

SPRAWOZDANIA I OCENY.

X. Dr. Stanisław Żukowski. Śpiew kościelny na wsi polskiej. Lwów 1918. Nakładem Zarządu głównego T. S. L. W rozprawce, obejmującej 16 stron druku, poświęca autor szereg ogólnych uwag pieśni ludowej — w szczególności pieśni ludowej kościelnej, — a stwierdziwszy, że nauka śpiewu kościelnego ma doniosłe znaczenie pedagogiczne, tak pod względem religijnym, jak i narodowym, roztrząsa kwestje następujące: 1) kto ma dziecko na wsi uczyć śpiewu (matka, nauczycielka, ziemianka), 2) czego ma uczyć, 3) jak ma uczyć. (Uwagi swe odnosi autor zarówno do szkoły ludowej, jak i do ochrony).

W wyborze pieśni poleca autor najzupełniej słusznie tylko pieśni swojskie, a w rozkładzie materjału dostosowanie się do roku kościelnego, przyczem wielki kładzie nacisk na naukę kolend.

W sposobie nauczania zwraca uwagę nauczycielki na rzeczy pierwszorzędnej wagi (niezbyt ściśle przestrzegane przez ogół nauczycieli), jak należyta deklamacja, umiejętne używanie oddechu, siła głosu i tempo śpiewanych utworów. Dalej zaleca śpiew *unisono*, nie doradzając przynaglania dzieci do śpiewu na 2 lub 3 głosy. Uwagi tej jednakowoż nie można przyjąć za zasadę, gdyż w trzecim, a nawet i w drugim roku nauki dziatwa samorzutnie naśladuje wtórującą jej nauczycielkę, i z łatwością uczy się wtórowania. Zachęcanie do śpiewu *à capella* (bez towarzyszenia instrumentu) uważać należy za rzecz bardzo zdrową, gdyż kształcącą pamięć muzyczną i pewność intonacji. Nauczycielka jednak nie może zapominać o tem, że chcąc śpiewać z dziećmi *à capella* w kościele, musi też i w szkole do tego sposobu śpiewania je przyzwyczaić. Skrzypce przeto, których używanie zaleca autor przy nauczaniu śpiewu, mogą znaleźć zastosowanie tylko w samym początku uczenia pieśni, później zaś powinno się ćwiczyć dzieci w śpiewaniu bez towarzyszenia instrumentu.

Jako obowiązek nauczycielki śpiewu na wsi wymienia autor z jednej strony przestrzeganie tradycji (str. 12.), z drugiej poprawne śpiewanie melodji (str. 14.). Tradycja wsi przechowuje jednak nie tylko stały repertuar pieśni, o czem wspomina autor, lecz także sposób ich wykonywania. Te dwa obowiązki przeto wchodzą w pewien konflikt z sobą;

wiadomo bowiem, że jedną i tę samą pieśń w różnych okolicach Polski różnie śpiewają, niewiadomo zaś, którą wersję zdaniem autora uznać ma nauczycielka za poprawną, a tem samem i obowiązującą. Ta drobna nieścisłość nie umniejsza jednak w niczem wartości metodycznych uwag autora. Zaznajomienie się z niemi gorąco polecić można nauczycielkom ludowym, gdyż znajdą tam niewątpliwie niejedną wskazówkę praktyczną, której stosowanie przyniesie dodatnie rezultaty dla podniesienia śpiewu kościelnego na wsi.

Ogólne uwagi autora o pieśni ludowej nasuwają kilka spostrzeżeń. Trudno n. p. zgodzić się z twierdzeniem, że „muzyka ludowa jest bardziej czcigodną niż najwspanialsza pieśń gieniuszów na polu muzyki, gdyż ci, t. j. gieniusze z własnego serca dobyli formy na wyrażenie swoich indywidualnych uczuć, pieśń ludu jednak uświęcona zbiorowością, ludem, narodem, bo w niej zamknięte nie tylko jednostkowe uczucie, ale zakute tętno życia narodu, jego radość i jego bóle, tęsknoty i tryumfy, jego miłość i jego serce“ (str. 4.). Najbardziej rozpowszechniona pieśń ludowa, która jest bezwzględnie wspólną własnością całego narodu, zawsze przecie musiała być tworem jednego człowieka, a owo „uświęcenie zbiorowością wyraża się chyba tylko w zmianach, którym pieśń ulegała, rozpowszechniając się drogą tradycji. Nasuwa się również pytanie, dlaczego kompozytor uczony nie mógłby wyrazić „tętna życia narodu, jego radości i bólu, jego tęsknot i tryumfów“. My właśnie mamy w muzyce naszej klasyczny tego dowód. Szopen w dziełach swych dał doskonały wyraz zbiorowej duszy narodu, co w całej pełni odczuł i pojął i na co oczy nasze otworzył Stanisław Przybyszewski w swem studjum „Szopen a naród“.

Również inne ogólne poglądy autora mogą ulegać dyskusji. Na stronie 3. czytamy: „muzyka wogóle jeżeli ma spełnić swoje zadanie, jeżeli ma być czemś doskonalszem niż mowa ludzka, jeżeli ma się stać objawieniem serca, spowiedzią najgłębszych tajni duchowych, na których wyrażenie lub odbicie słownictwo, choćby samo w sobie było najbogatszem, okazuje się jednakowoż zwyczajnie nie wystarczającem i za ubogiem, taka muzyka musi być zrozumiałą w sobie, jeżeli ma być zrozumianą przez innych, musi być na wskroś przejrzysta, tak prosta, jak prostą jest dusza ludu“. A dalej: „Muzyka przeto, jeżeli ma spełnić swój cel, musi być tak prosto-harmonijna, by mogła trafić do serca każdego nieuka nawet, poruszyć je tak, jak na nią przystało“. Wystarczy te dwa cytaty porównać z tem, co autor mówi na stronie 5.: „śpiewając, chcemy się zdobyć na wyrażenie czegoś“. Niewątpliwie to ostatnie twierdzenie odniósłby autor nie tylko do śpiewu, lecz także do wszelkiej innej muzyki. Jeśli więc zgodzimy się na to, że muzyka wyraża wewnętrzną treść kompozytora, to trudno przyjdzie nam wymagać od niego, by umniejszył swą skalę uczuć, by uboższem uczynił bogactwo swych myśli w imię zrozumienia przez maluczkich i prostaczków, w chęci trafienia do serca każdego, nawet „nieuka“. Uczucia, wstrząsające duszę człowieka o wielkiej, przerafinowanej niekiedy kulturze, obce są prostaczkom; nie dziw przeto, że i wyraz tych uczuć nie może być przez nich zrozumiany. Artysta, którego los przeznaczył na przodownika społeczeństwa, nie ma schodzić na niziny, by go zrozumieli wszyscy, lecz ma ku sobie podnosić, chociażby nawet zadowolić mu się przyszło małą garstką ludzi, którzy treść jego sztuki odczuć potrafią.

Także w kwestji procesu twórczego nasuwa się słów kilka. „Uczony muzyk — pisze autor na str. 4. — tworząc, kreśli i przekreśla różne formy, naginając swój koncept muzyczny do kontrapunktu; taki płód artystyczny, choć może wyszedł ze serca, jednak kontrapunktem zrewidowany, zesztywniał i jeśli przemówi, to już zwyczajnie nie do serca, tylko do estetycznego zmysłu słuchaczy. Przeciwnie ma się rzecz z pieśnią ludową; kontrapunktem jej to życie ludu, jego tęsknoty i nadzieje, bóle i radości, szczęście i bieda. W tych pieśniach niema kunsztu, a one mimo to nie pozbawione iście cudownego i czarodziejskiego tchnienia, bo poczęły się z natchnienia“. Owo natchnienie, któremu autor tak wielką przypisuje wagę, jest drobną zaledwie cząstką w procesie tworzenia: pierwszą myśl, pomysł możnaby nazwać natchnieniem, bo musi przyjść sam z siebie. Im doskonalsza jednak forma, w którą twórca myśl swą oblecze, tem i większa wartość jego dzieła. Niekoniecznie też i nie zawsze twórca nagina ją do „kontrapunktu“ (autor ma tu na myśli zapewne opracowania muzyczne wogóle), dzieje się niekiedy i na odwrót. Przez opracowanie, cyzelowanie

pomysł poczęty z natchnienia nie tylko nie traci na swej wartości, lecz owszem zyskuje na sile wyrazu i zdolności wywoływania wrażenia.

Co do terminologii — zaznaczyć należy, że lepiej byłoby zaniechać wyrazu „modny" (str. 12.), gdyż wyraz ten nic nie mówi. Autor ma zapewne na myśli pieśń „artystyczną" w przeciwstawieniu do „ludowej".

„Łamane sztuki w muzyce dzisiejszych wirtuozów" (str. 4.), uwaga o „ciasnem sercu" niemieckiem (str. 7.), którego wyraz trudno byłoby znaleźć w muzyce niemieckiej, mimo największej nawet nienawiści Polaka do Niemca, jak i nazywanie socjalistów „socjałami" (str. 9.), niemiłe czynią wrażenie na czytelniku, który pragnąłby w rozprawce, nie mającej zgoła charakteru polemicznego, widzieć pełną objektywność autora.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

Z OPERY.

W „Balu maskowym" Verdiego prowadzonym przez p. Lehrera dał się słyszeć cały szereg sił solowych opery naszej, mianowicie panie: Zacharska, Marynowiczówna i Ostrowska oraz pp.: Mann, Freszel, Mossoczy i Jedleński, zespół głosów młodych, jędrnych i pod względem dźwięku pierwszorzędną wartość przedstawiających. Na pierwszy plan wybił się p. Freszel. P. Mann wystudjował partję znakomicie, a każda fraza silniejsza wychodziła mu bardzo efektownie. Jeżeli jednak chce odnieść korzyść ze śpiewania tego rodzaju partji co Riccardo, to powinien swemu pianu i mezza voce nadawać więcej treści dźwiękowej i więcej precezji deklamacyjnej. Głos p. Zacharskiej posiada dużo siły i blasku, ale intonacja pozostawia nieraz dużo do życzenia.

Arcymiła sielanka Moniuszki „Verbum nobile" dana pod batutą p. Barańskiego dnia 12. b. m. wywarła wrażenie bardzo korzystne. Świetną postać szlachecką otworzył p. Okoński, zbliżał się do niego p. Mossoczy rozanimowany grą artysty pełną życia. Sympatyczną parę narzeczonych byli p. Marynowiczówna i p. Freszel, oboje głosowo wybornie usposobieni. Bartłomieja śpiewał p. Folański.

*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Opera lwowska po wystawieniu „Balu maskowego" i „Verbum nobile" przystąpiła do studjów nad „Hrabiną" Moniuszki. Nadto przygotowuje się „Eugenjusz Onegin" Czajkowskiego, oraz wznowione być mają „Rigoletto", „Pajace" i „Faust". Zważywszy na niezmierne trudności połączone z utrzymaniem w całości orkiestry i chórów, przyznać należy, iż czynność opery lwowskiej w dzisiejszych czasach jest i jakościowo i ilościowo bardzo wydatną, zwłaszcza, że obecnie dział muzyczny wypełniać musi pięć wieczorów w tygodniu.

Z Warszawy donoszą nam, iż dnia 9. lutego (otwarcie Sejmu) rozpoczęto w operze tydzień poświęcony polskim kompozytorom wyłącznie. Na otwarcie dano „Halkę" z paniami Waydową i Kuncewiczówną oraz pp. Gruszczyńskim, Ostrowskim i Narożnym. Filharmonja urządza symfoniczne koncerty jak wprzódy, pierwszeństwo mają w nich polscy artyści, gdyż obcy pojawiają się tam tylko przygodnie. Poza tem ruch koncertowy niewielki.

W Krakowie poruszono sprawę zorganizowania się muzyków w celu obrony własnych interesów. Członkowie orkiestry Teatru powszechnego podjęli inicjatywę tej akcji, o rezultatach ich usiłowań jednakże dotąd żadnych wiadomości nie mamy. Ogólna uwaga zwraca się teraz głównie ku znanej powszechnie okoliczności, że tworzeniu się orkiestr stoi u nas na przeszkodzie brak muzyków grających na instrumentach dętych. Brakowi temu na razie zapobiedz nie można, bo nikt nie zdoła ich wychować na poczekaniu — lat na to potrzeba.

Wilhelm II. za czasów swej wielkości trząsł całym światem, a więc i światem muzycznym w Niemczech, a zwłaszcza w Berlinie. Rzecz prosta, że wszyscy mu ustępowali i nikt nie miał zamiaru naprowadzać wielkiego imperatora na właściwą drogę smaku artystycznego. Ulubioną muzyką jego była Mayerbeerowska, poza nią przepadał za Leoncavallem, któremu nawet polecił skomponowanie opery „Roland von Berlin". Ponieważ na złamane drzewo wyskoczyć łatwo, przeto obecnie jeździ cała prasa niemiecka jak może po zdruzgotanym mocarzu, wyśmiewając jego aspiracje muzyczne a w szczególności zapędy kompozytorskie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. Marca 1919. Nr. 11.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut. Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

O BALLADACH STANISŁAWA MONIUSZKI

do słów Mickiewicza.

Wśród wielkiej liczby pieśni Stanisława Moniuszki odrębne miejsce zajmują ballady, wszystkie — z wyjątkiem dwu [1]) — do słów Adama Mickiewicza. Moniuszko, który jeszcze przed wyjazdem do Berlina (1837) napisał trzy pieśni do słów Mickiewicza (Sen, Niepewność, Do D. D. [2]), który później skomponował muzykę do całego szeregu jego sonetów [3]), a w różnych czasach opracowywał i osobno wydawał liryczne ustępy z „Dziadów“ [4]), zanim stworzył „Widma“ — przez całe życie znajdował niewątpliwie podnietę twórczą w dziełach Mickiewicza. Nie dziw więc, że i ballady pociągnęły go ku sobie: pierwiastek ich liryczny i epiczny podniecał Moniuszkę-pieśniarza, pierwiastek dramatyczny Moniuszkę-kompozytora dzieł scenicznych.

Na ballady Moniuszki zwrócił w r. 1907 szczególną uwagę Zdzisław Jachimecki w szkicu p. t.: „Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A. Mickiewicza“ [5]), porównując w szkicu tym „Czaty“ Moniuszki z „Czatami“ Loewego. Prócz „Czatów“ [6]) stworzył Moniuszko muzykę do następujących ballad Mickiewicza: Świtezianka [7]), Rybka [8]), Powrót Taty [9]), Pani Twardowska [10]) i Trzech Budrysów [11]).

Najważniejsze wiadomości z historji ballady, jak i charakterystyka jej pod względem formalnym, niech nam posłużą za przygotowanie do poznania i oceny ballad Moniuszki.

---

[1]) Książę Magnus i Trolla. Ballada szwedzka, tłóm. L. Siemieńskiego i Magda Karczmarka, Ballada. (Śpiewnik domowy 2.) Por. Aleksander Walicki: Stanisław Moniuszko. Warszawa 1873. Str. 121, 122.

[2]) Trzy śpiewy z muzyką Stanisława Moniuszki. Drei Gedichte von A. Mickiewicz in Musik gesetzt von S. Moniuszko. Berlin, Ed. Bote & Bock (z tekstem polskim i niemieckim). Por. też: A. Poliński: Moniuszko. Kijów 1914. Str. 17.

[3]) Sonety Krymskie: Cisza morska, Żegluga, Burza, Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy, Czatyrdah, Pielgrzym, Ajudah.

[4]) Naprzód ciebie wspomina, Śpiewnik dom. 3., Tu niegdyś w wiosny poranki, Śpiewnik dom. 4., Na głowie ma kraśny wianek, Śpiewnik dom. 5. (por. Walicki, str. 112) i Pieśń pustelnika, Śpiewnik dom. 7. (por. Władysław Wszelaczyński: Adam Mickiewicz w muzyce. Lwów 1890).

[5]) Pamiętnik Literacki, VI. str. 77—80.

[6]) [8]) [9]) Śpiewnik dom. 6.

[7]) Śpiewnik dom. 1.

[10]) Ballada na sola, chór i orkiestrę, niewydana.

[11]) Ed. Bote & Bock, Berlin, z tekstem polskim i niemieckim.

Twórcą ballady, jako osobnego rodzaju pieśni, jest Karol Loewe (1796—1869), współczesny Schubertowi, który również całym szeregiem nieśmiertelnych swych pieśni (n. p. Erlkonig) torował drogi nowej tej formie. Jako bezpośredni poprzednik Loewego na polu twórczości w zakresie formy ballady występuje Jan Rudolf Zumsteeg (1760—1802), jakkolwiek źródeł tej formy szukać można już w kantatach 17-go wieku, które — jako forma poetycka — łączyły elementy epiczne, dramatyczne i liryczne, jako forma muzyczna zaś wiązały z sobą szereg różnych ustępów melodyjnych.

Z chwilą, kiedy ballada rozwinęła się jako forma poetycka (Bürger: Lenore, 1773) usiłowali różni pomniejsi kompozytorowie stworzyć odpowiadającą jej formę muzyczną. To też pierwsza ballada niemiecka doznała kilku różnych opracowań.

Jednakowoż ani opracowanie w formie pieśni zwrotkowej (Johann Philipp Kirnberger 1731 do 1783) ani opracowanie każdej zwrotki z osobna i powtarzanie tej samej melodji przy powrocie tego samego tekstu (Johann André 1741—1799) — nie było równoważnikiem muzycznym tej nowej formy poetyckiej.

Z powodu wspomnianej już różnorodności pierwiastków poetyckich ballady, nie była dla niej odpowiednia forma pieśni zwrotkowej. Zdrowy zmysł muzyczny odczuwa niedorzeczność, tkwiącą w usiłowaniu złączenia z jedną i tą samą melodją różnych zwrotek tekstu: raz lirycznych, to znów pełnych epickiego spokoju lub dramatycznego napięcia, zwłaszcza, że zwrotek tych jest w balladzie zazwyczaj bardzo wiele. Łączenie zaś tylko różnych ustępów melodyjnych, zależnych od zmian tekstu, tworzyło formę, której brak było jednolitości organicznej.

Dopiero Loewemu udało się osiągnąć tę jednolitość, mimo różnorodności elementów składowych, a to dzięki zachowaniu jednego, charakterystycznego motywu zasadniczego, który ulega zmianom zależnie od zmian sytuacji i nastroju poetyckiego. Zasada motywów charakterystycznych, którą przyjął Loewe, jest tą samą zasadą, jaka wyłoniła się już w operach Webera, a znalazła świadome w całej pełni zastosowanie w dziełach Hektora Berlioza (*idée fixe*) i Ryszarda Wagnera (*Leitmotiv*). Poza tem przedstawia ballada Loewego typ pieśni swobodnej, charakterystycznej: jest pieśnią deklamacyjną [1]) w przeciwstawieniu do pieśni zwrotkowej.

W pieśni zwrotkowej punkt ciężkości leży w partji wokalnej, a rola fortepianu ogranicza się do harmonizacji melodji. W pieśni deklamacyjnej natomiast przenosi się punkt ciężkości na partję fortepjanową, gdyż zadaniem jej jest wydobycie nastroju poetyckiego. Harmonika, rytmika, charakterystyczne figuracje — oto środki, jakimi cel ten kompozytor osiąga. Nadto — zaopatrzenie pieśni wstępem, który zazwyczaj już środkami wymienionymi nastrój przygotowuje (n. p. Erlkonig Schuberta), powtarzanie pewnych ustępów, jako refreny (n. p. Gretchen am Spinnrade Schuberta), w celu spotęgowania i utrwalenia nastroju — nie mniej ważne mają znaczenie w programowym akompaniamencie pieśni deklamacyjnej.

Ballada, jako forma poetycka, ma budowę zwrotkową; zwrotka obejmuje zazwyczaj cztery wiersze, nie tylko rymowane, lecz posiadające także swój rytm, dzięki zachowaniu pewnej, stale się powtarzającej, liczby stóp. Zwrotka odpowiada okresowi muzycznemu (8 taktów), wiersz — frazie (2 takty). Stopa wypełnia takt, względnie — przy takcie złożonym — dwie stopy mieszczą się w jednym takcie.

Dla poznania techniki kompozytorskiej Moniuszki w zakresie formy ballady poddamy szczegółowej analizie jego „Świteziankę", jako balladę najbardziej znaną.

Ballada Mickiewicza składa się z 38 zwrotek, obejmujących po 4 wiersze. Jakkolwiek cała ballada ma wiersze 4-stopowe i 3-stopowe, widzimy, że kompozytor obiera takty nieparzyste złożone: 6/4, 6/8, 12/8 i takt cały, a więc parzysty. Miara wiersza bowiem nie oznacza w zasadzie miary taktu. Stopę n. p. dwuzgłoskową można równie dobrze wyrazić

w 3/8: ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ,

jak w 2/4: ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ,

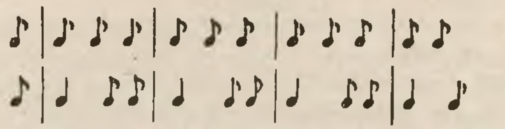
---

[1]) Terminu „pieśń deklamacyjna" na wyrażenie pojęcia pieśni, zwanej przez Niemców „das durchkomponierte Lied", używam zgodnie z terminologją Reissa. Por. Dr. Józef Reiss: Formy muzyczne. Lipsk 1917. Breitkopf & Hartel.

trzygłoskową zaś n. p.

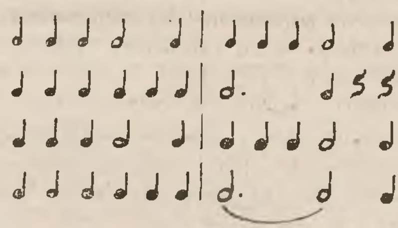
w 3/8:

w 2/4:



W takcie 6/4, w którym Moniuszko rozpoczyna „Świteziankę“, 4-stopowy wiersz pierwszy i trzeci zajmuje po 2 takty, 3-stopowy zaś wiersz drugi i czwarty po $1^1/_2$ taktu: pozostałą połowę dla uzupełnienia grupy 4-taktowej wypełniają pauzy, względnie następuje rozszerzenie tej połowy na cały takt przez powiększenie rytmicznych wartości. Zgodnie z tem, co zaznaczyliśmy powyżej, zwrotce odpowiada okres 8-taktowy. Pierwsza zwrotka „Świtezianki“ unaoczni ten proces opracowania pod względem metryczno-rytmicznym.

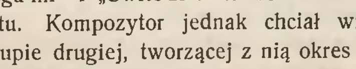
Jakiż to chłopiec | piękny i młody? 6/4
Jaka to obok dzie | wica?
Brzegami sinej | Świtezi wody
Idą przy świetle księ | życa.



Jak na tym przykładzie widać, 4- i 3-stopowy wiersz powtarzają się na przemian, jednakowoż położenie akcentów w pierwszym i trzecim 4-stopowym wierszu jest różne: rytmika muzyczna staje tu w konflikcie z rytmiką poetycką. Nikt przecie nie będzie akcentował „brze'gami“, ani „Świ'tezi“, lecz „brzega'mi“ i „Świte'zi“. Wiersz trzeci zatem powinien zacząć się na słabej części poprzedniego taktu. Kompozytor jednak chciał widzieć dla pierwszej 4-taktowej grupy zupełny odpowiednik w grupie drugiej, tworzącej z nią okres 8-taktowy: dla względów przeto czysto muzycznej natury naruszył zasady poprawnej prozodji. Błąd, jaki przez to popełnił, jest zresztą bardzo pospolity; w samej „Świteziance“ znajdziemy podobnych błędów bardzo wiele, nie mówiąc o innych kompozycjach. Gdyby melodja przy tych zgłoskach postępowała w górę, wówczas miałyby one swój odpowiedni akcent nawet na słabej części taktu; ponieważ jednak melodja pozostaje na jednym tonie, przeto i akcent pozostaje fałszywy.

„Świtezianka“ Moniuszki da się podzielić na 6 ustępów, z których każdy tworzy dla siebie zamkniętą w sobie całość. Między tymi ustępami zjawiają się, jakby intermezza, recitativa, oddające epickie momenty tekstu. Wspólną cechą tych intermezzów jest oddanie głównej roli recytującemu głosowi, a zredukowanie roli akompaniamentu do wytrzymanych akordów, znaczących pochód harmonji. Oczywiście trudno orzec, czy Moniuszko, oddając ustępy epickie tekstu zapomocą recitatiwu, działał intuicyjnie, czy też z pełną świadomością i celowością artystyczną. W każdym razie mamy w tem dowód, że zdawał sobie sprawę z roli, jaką odgrywa muzyka w swem współdziałaniu z poezją. Rola ta jest dwojaka: po pierwsze, muzyka wyraża bezpośrednio uczucia w sposób doskonalszy, niż może to uczynić poezja, która musi posługiwać się słowami; po wtóre, zapomocą malarstwa tonów stwarza nastrój, towarzyszący pewnym zjawiskom, opisywanym przez poezję.

Trzy pierwsze zwrotki ballady tworzą wstęp. Znamienna rytmika basu 6/4:



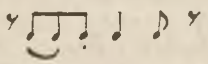
melodja recytująca na jednym tonie z nieznacznymi tylko odchyleniami: oto materjał, z którego w dalszym ciągu korzysta kompozytor. Recitativ (zwrotka 4-ta) jest intermezzem między wstępem, a drugą częścią ballady. Część ta obejmuje rozmowę strzelca i dziewczyny aż do słów jej:

„Bo kto przysięgę naruszy,
„Ach biada jemu, za życia biada!
„I biada jego złej duszy!“

Akompaniament tego ustępu, częścią akordowy, częścią figuracyjny, utrzymany jest w ruchu triolowym. Zręcznie używa kompozytor przy słowach dziewczyny:

„Słowicze wdzięki w mężczyzny głosie,
„A w sercu lisie zamiary“

melodji ze słów strzelca, jako kontrapunktu: zaznacza tym kontrapunktem, że słowa strzelca głęboko utkwiły w pamięci dziewczyny. Ustęp ten kończy się, jak wspomnieliśmy, zapowiedzią dziewczyny: „Ach, biada jemu..“, przyczem melodja w swem czterokrotnem powtórzeniu jednego tonu i w kroku oktawowym w dół ma istotnie charakter nieubłaganej groźby.

Trzeci ustęp od słów: „To mówiąc dziewka...“ aż do zwrotki 18-tej włącznie, wprowadza nowe środki charakterystyki muzycznej. Przy słowach: „Wtem wiatr zaszumiał“ odzywa się w basie tremolo, illustrujące powiew wiatru, w melodji zaś częste pauzy uwydatniają niepokój, jaki ogarnąć musiał strzelca na widok niespodziewanego wzburzenia się jeziora. Stopniowe *crescendo* osiąga swe maximum przy słowach „pękają tonie“, a niemało też przyczynia się tu do spotęgowania siły wyrazu — harmonika. Na słowie „tonie“ kończy ustęp ten akordem VII^{6}_{5} dominanty D-dur, po którym następuje fermata. Jest to pierwszy punkt kulminacyjny ballady. W najbliższej zwrotce ukazuje się w akompaniamencie nowy motyw:  . Jego melodyka i rytmika jest materjałem, z którego buduje się czwarta część ballady.

Cytowany motyw zjawia się obecnie w takcie 6/8. Cała ta część ma charakter jakby barkarolli, a suggeruje swą rytmiką obraz spokojnego jeziora i pląsającej po niem, powiewnej świtezianki. Jest to chyba najlepszy ustęp z całej ballady. Następuje po nim znów krótkie intermezzo, aż do słów „I skoczne okręgi toczy“, które jednakowoż nie tylko ze względu na sytuację, lecz także ze względów muzycznych (jednorodność melodyjna i rytmiczna) uznać się musi za integralną część poprzedzającego ustępu. Chromatyczne przejście prowadzi nas do piątej części ballady.

Słowom:

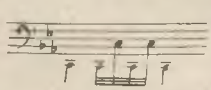
„Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
„Co ją w łudzącym krył blasku....“

towarzyszą szesnastkowe figury w basie, malujące zaniepokojenie strzelca i wywołujące niepokój siłą kontrastu z ustępem poprzednim, pełnym spokojnej, lekkomyślnej radości. W 4 taktach instrumentalnych, kończących akordem IV^{6}_{5} w c-moll, znów odzywa się motyw wstępu (obecnie w 6/8):

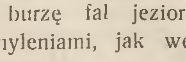
 . Przygotowuje on następujący recitativ:

„Poznaje strzelec dziewczynę z blizka!
„Ach, to dziewczyna z pod lasku!“

który kończy na dominancie w c-moll. Fermata i pauza, następująca po tym akordzie, potęguje wyraz przerażenia i zdumienia strzelca. Jest to drugi punkt kulminacyjny ballady.

W c-moll głucho odzywają się teraz słowa dziewczyny: „A gdzie przysięga“, a towarzysząca im figura basu:  wywołuje w nas prawie drżenie, to drżenie lęku, jakie musiało ogarnąć strzelca, kiedy zrozumiał podstęp dziewczyny.

Po przekleństwie Świtezianki następuje znów jakby intermezzo przy słowach: „Słysząc to strzelec...“, w którem dokonywa się modulacja do pierwotnej tonacji t. j. h-moll i pierwotnego taktu 6/4. Rozpoczyna się część szósta, zakończenie ballady. W basie znów odzywa się motyw wstępu, który kilkakrotnie w ciągu ballady powracał, a jednostajny szesnastkowy ruch akompaniamentu maluje szum wichru i burzę fal jeziora. Melodja recytuje przeważnie na jednym tonie, z nieznacznemi tylko odchyleniami, jak we wstępie, zamykając w jednolite ramy całą kompozycję.

Porównując Świteziankę Moniuszki z Świtezianką Loewego, widzimy pewne podobieństwa, które mogą uzasadnić przypuszczenie, że Moniuszko znał kompozycję Loewego. Są to, n. p. takt trzyczęściowy złożony, rytmika: , te same proste środki malarsko-muzyczne, illustrujące szum wiatru i wody, powtarzanie melodji na jednym tonie i prowadzenie jej w ten sposób chromatycznie i t. d. Wszystkie

te szczegóły jednakże nie niwelują różnic między kompozycją Moniuszki i Loewego, nie możnaby tu — jak wyraził się Jachimecki o „Czatach" obu kompozytorów — „na muzyce Loewego położyć nazwisko polskiego kompozytora, a na balladzie Moniuszki — Loewego"[1]).

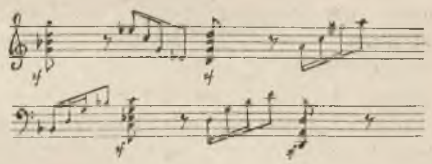
Ogólnie charakteryzując, można powiedzieć, że ballada Loewego odznacza się większą jednolitością formy, niż ballada Moniuszki. Ta jednak, dzięki większemu bogactwu melodyki, rytmiki i harmoniki, lepiej oddaje ów nieuchwytny nastrój, właściwy romantycznej poezji.

To samo możnaby zauważyć o drugiej balladzie Moniuszki, mającej podobny charakter, t. j. o „Rybce". Moniuszko daje tu odpowiedni wyraz poetyckiej treści i nastrojowi Mickiewiczowskiej ballady.

W opracowaniu muzycznem Rybki dadzą się wykryć analogje z opracowaniem Świtezianki. Wypływają one oczywiście z poetyckiego pokrewieństwa obu ballad. Te same proste środki malarstwa tonów, to samo stosowanie harmonji dla uplastycznienia pewnych określonych uczuć (n. p przy rozpaczliwych słowach dziewczyny „ach moje dziecię" : akord VII^{4}_{3}), intermezza recytujące, instrumentalny wstęp i zakończenie, zbudowane z tego samego materjału motywicznego i t. d.

Tym dwom balladom, które mają prawdziwie romantyczny charakter, przeciwstawiają się trzy pozostałe[2]): Czaty, Trzech Budrysów i Powrót Taty. Sytuacja, nastrój, wreszcie mniejsze rozmiary każdej z tych ballad, sprawiły, że w budowie są one bardziej zwarte, niż dwie poprzednie. W szczególności daje się to spostrzedz w „Czatach", które odznaczają się dosadnością charakterystyki.

Zależnie od treści tych ballad, mniej sposobności miał tu kompozytor do stosowania środków malarstwa muzycznego; nie zaniedbał jednakowoż nadarzających się momentów, by środków tych w odpowiedni sposób użyć. Jak zwykle, są one bardzo proste, a w „Powrocie Taty" n. p. przy słowach „i spędza bandę precz z drogi" — triole: suggerują obraz zbójcy, wywijającego maczugą, w sposób tak plastyczny, że aż prawie — naiwny.



Jak w Świteziance i w Czatach, tak i w Trzech Budrysach można wykazać analogje między kompozycją Moniuszki i Loewego. Nie ujmuje to jednak bynajmniej Moniuszce, ani nie zmniejsza jego wartości, jako kompozytora narodowego. Owszem, zbadanie wpływów niemieckich na twórczość Moniuszki, jest koniecznym warunkiem do określenia stanowiska, jakie kompozytorowi naszemu przyznać należy w muzyce europejskiej. Wiadomo, że Moniuszko kształcił się w Berlinie i „wysoce cenił znajomość muzyki u Niemców", jak wspomina w listach żona kompozytora[3]) wiadomo również, że obok niemieckich włoskie wpływy, zwłaszcza na operę jego, były znaczne. Mimo tych wpływów, zachował swój własny, rodzimy charakter, w czem tkwi niezaprzeczenie wartość jego talentu. Że talent ten nie tworzył dla wielkiego i szerokiego świata, to już właściwość natury Moniuszki, który rozgłosu nie pragnął. Wszak zbiory pieśni swych, w których mieszczą się również ballady, nazwał Śpiewnikiem „domowym", a według słów pani Moniuszkowej „jak był z czego kontent, nie pokazywał tego nikomu do aprobaty, póki sam nie zanucił dla swoich domowych; a jeżeli ja albo które z dzieci zaaprobowało, był już zadowolony i na czysto przepisywał, a obcym już z pewnością nie zmienił"[4]).

Biorąc momenty te pod uwagę, będzie można znaleźć właściwy kąt widzenia dla oceny twórczości Moniuszki, nie tylko w zakresie pewnej formy, n. p. ballady, lecz także wogóle. Stawianie go na równi z Szopenem jest tylko dowodem braku znajomości dzieł obu kompozytorów i braku odczucia ich odrębnych światów; z drugiej strony — zupełne lekceważenie Moniuszki tego samego dowodzi. Aby wydać sąd bezstronny, dobrze byłoby pamiętać, że i w literaturze naszej obok Słowackiego mamy Pola i Syrokomlę.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

---

[1]) O. c. str. 79.

[2]) Nie wydanej drukiem ballady „Pani Twardowska" nie można było w tej pracy uwzględnić. Ściśle rzecz biorąc, wychodzi ballada ta, napisana na sola, chór i orkiestrę, poza ramy niniejszych rozważań, dotyczących pieśni solowej z towarzyszeniem fortepianu.

[3]) Por. Nieznane listy Stanisława i Aleksandry Moniuszków. Przegląd muzyczny, R. VIII., zeszyt 1/2, str. 3.

[4]) Tamże, str. 4.

MUZYKA A PAŃSTWO.

II.

Izby muzyczne.

Organizacja izb muzycznych jako zrzeszeń i reprezentacji zawodowych muzyków, trudniących się zarobkowo muzyką t. j. kompozycją, nauczaniem lub piśmiennictwem (krytyka, muzykologja, historja) była w dawnej Austrji bliską urzeczywistnienia. Projekt odnośnej ustawy i rozporządzenia wykonawczego opracowany przez grono delegatów poważnych ugrupowań muzycznych monarchji został przez ministerstwo oświaty przyjęty do rozpatrzenia i przychylnie zaopiniowany. Wybuch wojny usunął ten projekt z porządku dziennego, a wynik jej uczynił go dla nas bezprzedmiotowym.

Musimy go podjąć i do zmienionych warunków przystosować...

Stworzenie izb muzycznych jest koniecznością nie cierpiącą zwłoki. — Kwestja kwalifikacji, tytulatury, koncesji szkolnych i innych, były w każdym z trzech zaborów odmiennie traktowane, na ogół nie dość ściśle określone i zależne od stosunków lokalnych. Zniesienie kordonów i idąca za tem łatwość przenoszenia się może w krótkim czasie wytworzyć w tej kwestji niemiły chaos i doprowadzić do nieporozumień i konfliktów między muzykami a władzami i publicznością. Zapobiegłoby temu utworzenie w resorcie ministerstwa kultury i sztuki zawodowych organizacji prowincjonalnych, łączących przymusowo wszystkich w okręgu danej izby stale zamieszkałych, zarobkujących muzyków bądź jako członków izby, bądź jako obowiązanych do zgłoszenia i podlegających jej kontroli. — Izby te organizowane i rządzone autonomicznie podlegałyby ministerstwu kultury i sztuki jako swej bezpośredniej przełożonej władzy i byłyby jego organami wykonawczymi w poruczonym sobie zakresie działania.

Zadaniem ich byłoby zajmowanie się wszystkiemi sprawami dotyczącemi artystycznych i gospodarczych interesów: wykonawców, nauczycieli, kompozytorów i pisarzy muzycznych; rozwój wykonawstwa i nauczania; popieranie rodzimej twórczości; przestrzeganie powagi i godności stanu pracowników muzycznych; piecza nad hygjeną zawodu: statystyka; urządzenia pensyjne i dobroczynne; pośrednictwo pracy; rozstrzyganie w pierwszej instancji sporów o prawa autorskie; załatwienie kwestji tytulatury, profesorów, dyrektorów etc.; opieka nad towarzystwami muzycznemi i wnioski na ich subwencjowanie; orzekanie w I. instancji w sprawach wszelkich koncesji muzycznych więc: szkół prywatnych, agencji koncertowych, produkcji muzycznych, składów i fabryk instrumentów muzycznych, automatów grających i t. p.

Członkami zwyczajnymi izby, mającymi prawo wyboru i wybieralności byliby muzycy, obywatele polscy, stale zamieszkali w danym okręgu. — Nieodzownem jest tu określenie pewnego minimum kwalifikacji zawodowych dla zapobieżenia majoryzacji izby przez niewykształcony proletarjat muzykancki. — O ileby mój projekt, dotyczący upaństwowienia nauczania muzyki (patrz „Gazeta muzyczna" Nr. 9. i 10. z 15. lutego b. r.) urzeczywistnił się, sprawa byłaby rozwiązana. — Według projektu tego każdy abiturjent średniej państwowej szkoły muzycznej ma prawo być członkiem izby. — Zanimby te szkoły i matury weszły w życie, musiałaby odpowiednia ankieta z trzech zaborów, zwołana przez ministerstwo kultury i sztuki ustalić pewne normy przejściowe, obowiązujące zarówno wszystkie izby w całem państwie. — Muzycy nie posiadający żądanych kwalifikacji i cudzoziemcy podlegaliby obowiązkowi zgłoszenia, ewidencji i kontroli.

Organami izby byłyby: walne zgromadzenie członków, wydział, prezydjum i delegaci w miastach prowincjonalnych — władzą przełożoną i instancją rekursową: ministerstwo kultury i sztuki.

Fundusze wpływałyby z wkładek członków, opłat muzyków niečzłonków, taks za koncesje i pozwolenia i t. p.

Przy izbie mogłaby fungować komisja egzaminów kwalifikacyjnych dla nauczycieli prywatnych. — Abiturjent muzycznej szkoły średniej, członek izby, poddawałby się po dwuletniej n. p. praktyce nauczycielskiej egzaminowi praktycznemu i otrzymywał tytuł „docenta"; ukończony akademik warszawskiej państwowej akademji muzycznej (por. j. w.) po sześciu n. p. lub więcej latach wydatnej pracy nauczycielskiej zdawałby egzamin na podstawie którego izba przedkładałaby ministerstwu wniosek na udzielenie mu tytułu profesora. Podobne wnioski mogłaby przedkładać izba w odniesieniu do znanych i zasłużonych mu-

zyków z pominięciem formalności egzaminowania ich. Tego rodzaju normy położyłyby tamę śmiesznej tytułomanji grasującej w niektórych okolicach naszego kraju.

Kończąc ten zarys projektu zawodowej organizacji muzyków muszę jeszcze w obec zajść ostatnich miesięcy podkreślić znaczenie zarówno tej organizacji jak i upaństwowienia nauczania muzyki nietylko dla samych muzyków i ich sztuki, ale dla całego naszego bytu państwowego. — Pamiętajmy o tem jaką rolę w naszem życiu muzycznem odgrywają cudzoziemcy, obywatele państw nam wrogich. Bez usług ich nie możemy się na razie obejść, to prawda, ale miejmyż przynajmniej to ciągle na oku, żeby ich przy każdej nadarzonej sposobności z ich stanowisk rugować z całą bezwzględnością (t. j. przynajmniej taką jaką oni w obec nas stosują); zastępować ich w miarę możności siłami polskiemi, ewentualnie choćby drożej płatnymi francuzami czy włochami, a już w żadnym razie nie dopuszczać do tego na przyszłość, by nowe zastępy szpiegów i płatnych wrogów nachodziły nasz kraj; choćby to się miało stać kosztem pewnego czasowego obniżenia poziomu artystycznego n. p. produkcji orkiestralnych z braku instrumentów dętych. — Państwowe szkolnictwo muzyczne dopuszczające najszersze warstwy do studjum muzyki i izby muzyczne posiadające dokładną ewidencję osób i ich kwalifikacji oddawałyby w tej sprawie niezmiernie ważne usługi.

Stanisław Głowacki.

SPÓR RECENZENTÓW WARSZAWSKICH O PAGANINIEGO W R. 1829.

Pod tym tytułem pracę przedłożył Dr. Józef Reiss Akademji Umiejętności w Krakowie i wygłosił z niej referat na posiedzeniu dnia 10. lutego. Jest to praca źródłowa, oparta na relacjach dzienników warszawskich z r. 1829, a więc „Powszechnego Dziennika Krajowego“, „Gazety Warszawskiej“, „Gazety Polskiej“, „Gazety Korespondenta warszawskiego i zagranicznego“ i „Kurjera Warszawskiego“. Autor uwzględnił także dzienniki innych miast polskich (Poznań, Kraków, Lwów), gdyż spór o Paganiniego przeniósł się poza Warszawę. Spór ten jest nie bez znaczenia dla historji kultury w ogóle, a w szczególności dla obrazu kultury muzycznej w czasie, gdy Szopen zbliżał się do zenitu sławy; jest on nadto przyczynkiem do dziejów naszej muzyki, gdyż toczy się nietylko o Paganiniego, ale i o Karola Lipińskiego, którego jedno stronnictwo wysuwało jako rywala Paganiniego; wkońcu interesuje on ze względów literackich, gdyż czynny udział w polemice bierze Maurycy Mochnacki, ówczesny redaktor „Gazety Polskiej“.

Paganini przybył do Warszawy w czasie uroczystości koronacyjnych Mikołaja I., poprzedzony sławą swoich niesłychanych tryumfów we Włoszech, Wiedniu, Pradze i Berlinie. Równocześnie przybył z nim K. Lipiński. Po czterech koncertach Paganiniego, odbytych w ciągu tygodnia z końcem maja 1829 wystąpił Lipiński z jednym koncertem.

Z Paganinim łączyły go przyjazne stosunki: już w r. 1818 koncertowali razem w Piacenzy. Lipiński dobrze był znany Warszawie, bo przed rokiem urządził 4 koncerty, przyjęte entuzjastycznie.

Hasło walki dziennikarskiej w 1829 r. rzucił artykuł „Powszechnego Dziennika Krajowego“, podpisany inicjałami L. S. Pod tym kryptogramem ukrywał się niezawodnie znany ówczesny literat, podróżnik i niezły skrzypek Krystyn Lach-Szyrma, autor wspomnień z podróży p. t. „Anglja i Szkocja“. Artykuł ten przyznawał wyższość Lipińskiemu i poddawał ostrej krytyce technikę gry i kompozycje Paganiniego. Ostateczny wniosek, wysnuty z porównania obydwóch skrzypków był ten, że Lipiński może uchodzić za klasyka, zaś Paganini jest typem romantyka. Stronę Paganiniego wziął w odpowiedzi na to niejaki p. *J. K.* w „Gazecie Warszawskiej“, lecz okazał się zbyt słabym rzecznikiem jego sprawy zarówno w argumentacji, jak w metodzie polemiki. To też cała walka dalsza jest jedynie znęcaniem się nad tym niepowołanym obrońcą Paganiniego; polemika uderza często w ton sarkastyczny, a nawet osobisty; nielitościwie obszedł się z recenzentem „Gazety Warszawskiej“ zwłaszcza M. Mochnacki, sam doskonały muzyk, wykazawszy mu nie tylko brak wiedzy fachowej, ale głównie błędy logiczne w argumentacji i usterki językowe.

Reszta dzienników oświadczyła się wprawdzie za Paganinim, lecz literacka wartość ich artykułów była tak słaba, że artykuły te nie zaważyły na szali polemiki. Natomiast artykuł Lacha-Szyrmy odbił się wszędzie dalekiem

echem; przedrukowała go nawet „Berliner Vossische-Zeitung“ i „Wiener Theater-Zeitung“. Rzecz charakterystyczna, że wszystkie artykuły pisali nie stali recenzenci dzienników, lecz były to artykuły „nadsyłane“. Polemika pochłaniała przez dwa miesiące niemal aż do wyjazdu Paganiniego (w lipcu) uwagę wszystkich; wobec niej ustępowały inne sprawy na drugi plan; wszakże Mochnacki poświęcił jej m. i. cały numer „Gazety Polskiej“.

Paginini nie brał osobistego udziału w sporze; poparty przez rektora Konserwatorjum Elsnera i Karola Kurpińskiego dał wśród sporu jeszcze 6 koncertów z niesłabnącem powodzeniem, Lipiński zaś, podejrzywany niesłusznie o autorstwo artykułu przeciw Paganiniemu, opuścił Warszawę wkrótce po swoim jedynym koncercie.

Praca Dra Reissa ukaże się niebawem drukiem we wydawnictwach Wydziału filolog. Akademji Umiejętności.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Opera lwowska wystawiwszy w ostatnich tygodniach „Pajace“, „Trubadura“ i „Rigoletto“, daje obecnie „Cyrulika“, po którym nastąpi „Hrabina“ Moniuszki przygotowywana już od dłuższego czasu. Obsada będzie następująca: Hrabina — p. Brzeska, Bronia — p. Hodakowska, Kazimierz — p. Łowczyński, Chorąży — p. Mossoczy, Podczasyc — p. Folański, Dzidzi p. Horoszyński, syreny panie Lipowska, Hierowska i Smiglewska. Nadto w scenie produkcji wokalnej u Hrabiny w II. akcie da się słyszeć w roli Prymadony opery warszawskiej — p. Choynowska, która odspiewa oryginalną Moniuszkowską „arję włoską“, a nadto inną rzecz ówczesną jako wkładkę. „Hrabinę“ przygotowuje dyrekcja w celu utworzenia całości jubileuszowego tygodnia poświęconego Moniuszce.

Z zagranicy żadne wiadomości nie przychodzą. Przerwana komunikacja uniemożliwia nawet zaopatrywanie się w najniezbędniejszy materjał nutowy.

W Warszawie, jak się dowiadujemy (z „Przeglądu muzycznego“) życie muzyczne w wyższem tego słowa znaczeniu skupia się ciągle jak dotąd w Filharmonji. Tu w kilku koncertach słyszeć było można w miesiącu lutym utwory symfoniczne Karłowicza i Różyckiego („Odwieczne pieśni“ i „Stańczyk“) a nadto Beethovena (III. i IV. Symfonja, I. Koncert, arja „Ah perfido“) Czajkowskiego (Symfonja patetyczna) Skrjabina i Rachmaninowa. Jako kapelmistrze zbierali laury pp. Dołżycki, Birnbaum i Młynarski, a jako soliści śpiewaczki panie Lewicka i Trompczyńska, skrzypek p. Barcewicz i pianiści pp. Melcer, Smidowicz i p. Kaczorówna.

Robert Perutz znany zaszczytnie wirtuoz skrzypcowy bawi obecnie naprzemian w Galicji zachodniej i w Królestwie. W dwu miesiącach ubiegłych dał szereg koncertów w Jarosławiu, Rzeszowie, Tarnowie, Bochni, Sanoku, N. Sączu, Zakopanem (dwukrotnie), w Częstochowie, Sosnowcu, Kaliszu, Łodzi i Lublinie. Towarzyszy mu śpiewaczka p. Ottówna i jako akompaniatorka pani Beatricza Perutzowa. Artysta wykonywa program złożony z utworów Wieniawskiego, Händla, Corellego, Nardiniego i i. Powodzenie sprzyja mu wszędzie jak najlepsze.

Dr. T. Lierhammer, rodak nasz mieszkający jak wiadomo w Wiedniu, wystąpił tamże z nowym wieczorem pieśni. Prasa wychwala go jednogłośnie w najżywszych wyrazach. Krytyk „N. Pressy“ mówi o „niezwykłym hołdzie“ złożonym wytwornemu artyście przez publiczność, „Fremdenblatt“ o pięknym i czystym dźwięku głosu koncertanta, a wychwala z entuzjazmem inteligentny i wyrazisty wykon jego. Inne recenzje stwierdzają burzliwe owacje po wykonaniu ośmiu pieśni różnych kompozytorów, z których każdą musiał powtórzyć. Wszystkie zaś nazywają sympatycznego naszego śpiewaka mistrzem sztuki śpiewackiej i przyznają mu imię jednego z najznakomitszych pedagogów w Wiedniu.

W Rydze otwarto operę łotyską, której kierownictwo złożono w ręce kompozytora prof. Wihtola.

NEKROLOGJA.

Podczas wojny zmarł między innemi osobistościami świata muzycznego także i znany teoretyk Iwan Knorr autor dobrego dziełka o fudze. Urodzony w roku 1853 w Prusach Zachodnich był uczniem Richtera i Reineckego, poczem przez dłuższy czas przebywał w Charkowie, a następnie otrzymał stanowisko w Frankfurcie, początkowo jako profesor a w końcu jako kierownik tamtejszego konserwatorjum. Pozostawił prócz teoretycznych prac także i kilka oper. Zmarł w Frankfurcie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Marca 1919. Nr. 12.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

Z DUSZY NARODU.

IV.

Dwa rodzaje twórczości.

Okoliczność, że Moniuszko żył i tworzył w warunkach zupełnie innych niż Szopen, nie mogła pozostać bez wpływu na ukształtowanie się odmienne muzyki jego jako typu narodowego, i na stosunek kompozytora z jednej strony do narodu a z drugiej do całego świata kulturalnego. Naturalnie, że wartości osobiste pierwszorzędne tu mają znaczenie. Ale przecież najlepiej będzie pominąć różnicę zachodzącą między wrodzonemi zdolnościami obu tych twórców. Bo jakkolwiek siłą gieniuszu Szopen przewyższa Moniuszkę, to przecież łączność ich z narodem jest tak wielka i tak szerokie obejmuje obszary, że już tem samem stawia ich ponad innych polskich kompozytorów, zbliża do siebie wzajemnie, i pozwala na równe traktowanie, chociażby nawet z pewną ujmą scisłości.

Wyrwany z łona ojczyzny, a żyjący w najkulturalniejszem naówczas środowisku europejskiem Szopen, utworzył sobie w wyobraźni swoją Polskę, z jej królewską przeszłością i jej bohaterstwem męczeńskiem, z jej dzielnym ludem tęskliwym a ochoczym, z jej szlachtą i magnaterją, z przepychem karmazynów i szelestem skrzydeł hussarskich. Obraz ten pielęgnowany na obczyźnie z całą miłością tęskniącego nieustannie serca, załamywany w pryzmacie przedziwnego gieniuszu twórczego, wydawał twory muzyczne niezrównanej piękności i a b s o l u t n e g o i d e a l i z m u. Przetwarzanie motywu narodowego podlegało w zupełności temu idealizmowi i krystalizowało się w muzykę najpoetyczniejszą, najwytworniejszą, jaką sztuka kiedykolwiek wydała. Nie mówiąc już o tem, że Szopen był obdarzony poczuciem piękna muzycznego w wysokim stopniu, a równocześnie i wyrafinowanym samokrytycyzmem, należy tu wziąć jeszcze w rachubę i wpływy artystyczne, jakim nieustannie ulegaćby musiał nawet wówczas, gdyby sam własnego tak subtelnie wyrobionego smaku nie był posiadał. Wszak Paryż dawał mu otoczenie najwykwintniejsze, jakie wówczas można było mieć w Europie pod względem artystycznym!

Moniuszce brak było tych podniet wewnętrznych i tych wpływów zewnętrznych. Serce jego z pewnością tak samo przepojone miłością ojczyzny jak Szopenowskie, nie odczuwało ani tęsknot ani trwóg, ani bolów jak tamto; miało bowiem do koła siebie przedmiot swego ukochania w rzeczywistości, a wyobraźnia nie postępowała tworzyć sobie ide-

alnych barw i kształtów, któreby miały jakieś luki w duszy jego wypełniać. Najpiękniejsze też ustępy muzyki Moniuszkowskiej nie dosięgają nigdy wyżyny wzniosłości, słuchacz nie wyczuwa nigdy dojmującej męki, której kosztem powstała Sonata b-moll lub Polonez fis-moll, nie podąża tymi górnymi loty, którymi szybuje Scherzo cis-moll, nie ulega razem z artystą przerażającym wizjom, co w preludja się skraplały... Nie. Moniuszko prowadzi słuchacza swego od sioła do sioła, od dworu do dworu, drożyną cichą i jednostajną, pokazuje mu spokojne krajobrazy i przezacne wnętrza domów szlacheckich, odchyla zasłony naiwnych dramacików rodzinnych, opowiada straszne podania, które w nikim grozy nie budzą, przesuwa komplikacje, które prawie zawsze niewinnie się zawiązują i kończą niewinnie. Tu i ówdzie westchnienie i łez kilka, tu serdeczne wspomnienie przeszłości, tu znowu niekiedy jowialna nuta humoru lub wybuch ochoty tanecznej. Z rzadka słyszymy u niego wykrzyk dramatyczny. A już rzecz uwagi godna, najdramatyczniej w całej jego muzyce wychodzi ostatni ustęp z pieśni Jontka „Szumią jodły", znanej, podziwianej i nazywanej ogólnie „perłą liryki Moniuszkowskiej". Niema tu żadnego faktu ani nawet ruchu niezbędnego jak wiadomo do pojęcia dramatyczności: Jontek wynurza się tylko w samotności i skarży przed wichrami górskich hal. Ale słuchacz odnosi wrażenie, że temu oto biedakowi serce pęka w tej chwili.... Wrażenie zaś to jest tryumfem jedynie muzyki z głębi duszy wydanej, pełnej wyrazu, silnie wzruszającej, bo Jontek nie odbiera sobie życia i schodzi ze sceny bez groźby i bez jakichkolwiek nawet złorzeczeń. Melodja zupełnie ludowego pokroju wraz z całem towarzyszącem jej podłożem harmoniczno-instrumentalnem daje tu nam najlepszą część Moniuszki i staje się najszlachetniejszym tworem zespolenia inspiracji kompozytora z echami twórczości ludowej. Momentu, któryby z równą siłą wstrząsał sercem słuchacza i jego wyobraźnią, „Halka" nie posiada drugiego, mimo, że istnieje ich wiele o zewnętrznej sile dramatycznej znacznie większej na pozór jak n. p. scena Jontka z Januszem, finał II. aktu, sekstet, lub nawet scena ostatnia. Gdyby więc należało zrobić wyjątek w jednem z wyżej wyrzeczonych „nigdy", to ten wyjątek musiałby przypaść na rzecz arji „Szumią jodły".

Zewnętrzne warunki życiowe Moniuszki układały się tak, że chociaż mogły być po części podnietą dla produktywności, to równocześnie i tłumić musiały wyższe jego wzloty. Podczas gdy całe życie Szopena było podporządkowane sztuce, to u Moniuszki działo się przeciwnie: wyzwalał się w zupełności od wpływów zewnętrznych tylko w pewnych wznioślejszych momentach. Szopen w poczuciu wielkiej wartości i godności wewnętrznej robił swemu geniuszowi miejsce nieustannie, niósł go jak lampę z instynktowną uwagą, aby jej światła drobne przeciągi życiowe nie naruszyły. Ręce sobie z góry oswobodził, nie przyjmował żadnych obowiązków ani rodzinnych ani społecznych, nawet swój zakres artystyczny zacieśnił z całą świadomością mistrza i krytyka, aby żadnej pokusie nie uledz i z drogi raz obranej nie zejść. Środowisko, w jakiem się obracał było kołem wybrańców, a nawet wybór towarzyszki życia wydaje się dokonanym raczej pod wpływem artystyczno-intelektualnych upodobań niż pod wpływem serca. A jeżeliby ktoś chciał podtrzymywać zarzut, iż towarzyszka ta właśnie oną lampę zgasiła na zawsze i wyciągnąć stąd wniosek, że zaszła tu przecież z jego strony jakaś nieopatrzna pomyłka, to wystarczy w odpowiedzi wskazać na niezaprzeczoną prawdę, że poza tragiedją jego przebogatej twórczości gorejącej w wątłej i schorzałej powłoce cielesnej, była tamta tragiedja najdotkliwszą w całem życiu jego a zarazem może i jedyną. Moniuszko mało myślał o stworzeniu warunków uniezależniających własną twórczość. Obowiązki ojca rodziny, obowiązki organisty w Wilnie, obowiązki kapelmistrza w Warszawie, zmuszały go do kompozycji nieustannie, ale równocześnie i krępowały jego twórczość. Ileż to razy brak mu było czasu na wykończenie, na rozmysł, na krytykę, i jak rozstrzeloną była twórczość jego i niejednolitą w obec Szopenowskiej!

Pierwiastek ludowy przez obu z jednego źródła czerpany, wprowadzony do kompozycji przedstawia się u Moniuszki znacznie r e a l i s t y c z n i e j, a niekiedy tylko wznosi się do form tak szlachetnych i wytwornych, jakie mu Szopen nadaje zawsze bez wyjątku. Najpiękniejszą i najjednolitszą w tym duchu kompozycją Moniuszki jest akt w górach z „Halki". Pod względem stylu nieskazitelny, jaśnieje on swojską samorodnością i w twórczości opero-

wej Moniuszki, skłaniającej się z większem upodobaniem do typu szlacheckiego, nie znajduje sobie równych ustępów.

Mówiąc o realizmie w twórczości Moniuszkowskiej, nie można mieć na myśli, rzecz prosta, tych usiłowań, które w drugiej połowie XIX. wieku wydały muzykę sceniczną lub symfoniczną rozmaitymi przymiotnikami określaną, a dążącą do jaknajwierniejszego oddawania tonami wszystkiego, co dawniej uważane było za rzecz dla muzyki niedostępną. Moniuszko wprawdzie bawił się niejednokrotnie w małe ilustracje zapomocą rytmów odpowiednich, barw dźwiękowych, efektów instrumentalnych, ilustracje u kompozytora operowego wprost nieuniknione. Ale robił to bez wielkich zachodów, podobnie jak inni współcześni mu kompozytorowie z grona tych, którym szkoła Berlioz — Liszt — Wagner wydawała się czemś horendalnem. Bo też realizm Moniuszki nie polegał bynajmniej na przesadnem zajmowaniu się zjawiskami zewnętrznemi, tylko raczej na zajęciu pewnego stanowiska w obec świata wprowadzonego w ramy swej twórczości. Jego postacie poza pewną miarę nie wychodzą, jeden ze szlachciców jest trochę więcej zadzierżysty, drugi trochę mniej, jeden nieco wspanialszy w swym geście, drugi skromniejszy, jeden wymowniejszy drugi powściągliwszy. Wszyscy miłują ojczyznę i gotowi są każdej chwili do korda, szanują jednako cnotę i dawne obyczaje, mają cześć dla niewiast, kochają się zacnie i umieją być wierni jak na dzielnych rycerzy i prawych mężów przystało. W muzyce nie wywołuje to u Moniuszki różnic dość licznych i dość wybitnych. Na ogół jednakże wytwarza on typ swojski silnie prononsowany, w kolorycie trochę jednostajny, szary, prosty, ale szczerze nam sympatyczny, chociaż w górę niezbyt wysoko sięgający. Nie idealizował swego świata jak Szopen, nie podnosił go do niebotycznych szczytów ducha, ani do szczytów światowej wytworności i blasku zewnętrznego, nie otaczał aureolą poezji, lecz malował tak, jak go widział swem okiem trzeźwem i pogodnem a odczuwał swem prostem sercem.

Muzyka Moniuszki nie jest przeznaczona dla zagranicy. Tworzył ją w kraju, w stosunkach niezbyt sprzyjających rozwojowi talentu szczerze jednak i z oddaniem się zupełnem swoim braciom. Jest też ona własnością narodu wyłączniejszą niż muzyka Szopena, rozumiana i wielbiona przez cały świat. Obcy słuchacz Moniuszkowskiej muzyki nie rozumie, panowanie „Halki“ kończy się też u zachodniej linji granicznej Polski. Gdybyśmy muzykę jego wysłali w świat szeroki jako odbicie naszej duszy, to powiedzianoby w najlepszym razie, że Polacy umieją tylko tęsknić i — tańczyć... Włoch, Francuz, czy Niemiec mimo że wymaga od nas odrębności, poza dumką z jednej strony a polonezem, mazurem i krakowiakiem z drugiej, nie uzna u Moniuszki niczego — szaraczkowy świat szlachecki wraz z całą poezją zaścianku i wioski polskiej, którą u Moniuszki tak lubimy i cenimy, pozostanie dla Europy na wieki lądem zupełnie nieznanym. Wartości jej to bynajmniej nie zmienia. Bywają bowiem także i rzeczy domowe, poufne których urok cały polega na tem, że się niemi z nikim dzielić nie potrzebujemy.

Ta wyłączność Moniuszki a za nim i tych kompozytorów o mniejszej sile twórczej, którzy w jego duchu mniej lub więcej pisali, nasuwa mimowolnie kwestję poruszoną przez Żeromskiego w odczycie o stosunku literatury do życia polskiego. *) „Mamy w gruncie rzeczy dwa rodzaje twórczości literackiej — europejski i polski“ powiada tam autor „Wiernej rzeki“. Przez europejską rozumie on tę, której osią jest dusza o znamionach ogólno ludzkich, przez polską zaś tę, która za jedyny cel stawia sobie: „wypatrywanie i wyszukiwanie w ciemnościach drogi do szczęścia dla ojczystego plemienia“. Wszyscy pisarze polscy począwszy od Długosza, Skargi, Kochowskiego i Woronicza, przeczuwających już niedolę narodową, pozostawali „w służbie u nieszczęśliwej ojczyzny“; a chociaż kilkakrotnie sztuka polska usiłowała się z klauzuli obowiązków wyłamać i zbliżyć do europejskiej, to przecież zawsze ostatecznie do nich powracała. O prawa jej do swobody upominali się szermierze niezależności: Witkiewicz, Przesmycki i Przybyszewski, ale ostatecznie jeden po drugim kapitulował. Idea patryjotyzmu zwyciężyła w zupełności!

Podobnie i z muzyką. Bo chociaż zawsze o tem się mówi szeroko, że jest ona sztuką międzynarodową i mową zrozumiałą dla wszystkich, to przecież przy nieco głębszem wsłuchiwaniu się w nią, rzecz przedstawia się inaczej. Jej zrozumiałość, jej wdzięk i jej zdolność

*) Literatura a życie polskie. Zakopane 1916. Nakładem księgarni Podhalańskiej.

wywoływania wrażeń polega na pewnych przesłankach, które istnieją nie dla każdego w równej mierze. Konieczność tworzenia polskiej muzyki odczuwali wszyscy nasi kompozytorowie począwszy od Gomułki żyjącego w XVI. wieku. Szopenowi powiodło się z równą siłą przemówić do narodu jak i do całego świata, mimo, że każda nutka jego przesiąknięta jest myślą o ojczyźnie. Ale tu rozstrzygnęła gienialność jego. Moniuszce nie było to dane, podobnie jak i całemu szeregowi jego następców, mimo, że wielu z nich posiadało kulturę artystyczną bardzo wysoką prawdziwie europejską. Nadszedł wreszcie czas, w którym zaczęto się zastanawiać nad tem, również na podobieństwo wymienionych powyżej trzech literatów, czyby nie zwolnić się od obowiązków założonych przez „służbę u nieszczęśliwej ojczyzny“. Powstał kierunek nowy (Młoda Polska) propagujący tę myśl. Nie zdaje się jednak, aby doprowadził do zamierzonych rezultatów, gdyż wojna przerwała nie tyle może nić twórczości jednostek, ile wszelkie węzły artystyczne całego świata, i uniemożliwiła wszelką łączność z nim dalszą.

Położenie nasze polityczne uległo obecnie zupełnej zmianie. Być może, iż kiedyś, gdy dla Polski nadejdą czasy lepsze, gdy przestanie ona żądać dla siebie ciągłych ofiar i służby nieustannej, być może, iż wówczas, ton owej swobody artystycznej zabrzmi donośniej i wytworzy jakąś nową sztukę zupełnie zasymilowaną ze sztuką ogólną. Czy jednak zechcą ci przyszli twórcy wymówić ojczyźnie swą wierność tak łatwo? Dziś trudno nam coś podobnego przypuścić. Pieśń, co wychodzi „z duszy narodu“ zatrzymać powinna swe rdzenne znamiona i swój charakter narodowy, a możność powiększenia jej mocy i blasku jeszcze się przez to nie zmniejszy.

Stanisław Niewiadomski.

MUZYKA A PAŃSTWO.

III.

Towarzystwa muzyczne.

W dwóch poprzednich artykułach szkicujących projekt państwowej organizacji życia muzycznego wskazałem najpierw na obowiązek państwa wytwarzania we własnych, państwowych szkołach muzycznych wykształconych, praktycznych zawodowców, następnie zaś na potrzebę złączenia ich w silne, uprzywilejowane organizacje zawodowe, któreby mogły skutecznie stawić czoło zalewowi, wrogiej, obcej konkurencji z jednej, a dyletantyzmowi i nieuctwu z drugiej strony.

Państwowe szkoły muzyczne przygotowywałyby młodzież do zawodu muzycznego, spoiście zorganizowane i wyposażone odpowiednią egzekutywą izby muzyczne ułatwiałyby muzykom byt materjalny i zajęcie odpowiedniego stanowiska w społeczeństwie. — Te dwa działy życia muzycznego mogą i powinny być ujęte i unormowane przez państwo, ale też i na tem koniec. Dalsza ingerencja machiny państwowej z jej szablonami, ociężałością, centralizmem i innemi nieuniknionemi wadami, przyniosłaby sztuce więcej szkody, niż pożytku.

Uprawianiem sztuki muzycznej, jej rozwijaniem, ułatwianiem twórcom i wykonawcom swobodnej pracy artystycznej, uzewnętrznieniem jej i zbliżeniem do publiczności, a równocześnie podniesieniem tejże publiczności do sztuki i artystów, powinny się zająć towarzystwa muzyczne. — Z chwilą objęcia szkolnictwa muzycznego przez państwo przestanie na nich ciążyć obowiązek utrzymywania uczelni muzycznych i będą mogły z całą starannością oddać się pracy wewnętrznej nad rozszerzeniem i pogłębieniem wykształcenia muzycznego członków i zewnętrznej nad popieraniem rozwoju muzyki polskiej i popularyzowaniem jej w kraju i zagranicą.

Anomalją był stan dotychczasowy, że właściwie żaden muzyk nie mógł być członkiem zwyczajnym Towarzystwa muzycznego. Albo był bowiem nauczycielem w konserwatorjum i jako płatny funkcjonarjusz Towarzystwa muzycznego nie mógł korzystać z pełnych praw członka, albo uczył w innej szkole a w takim razie uważał poprostu Towarzystwo muzyczne za właściciela konkurencyjnej szkoły i nie chciał się mieszać do jego spraw, żeby nie ściągnąć na siebie zarzutów. Upaństwowienie szkolnictwa muzycznego usunie te szkopuły. Gros członków zwyczajnych Towarzystwa muzycznego będą stanowili artyści i muzycy zawodowi, którzy wraz z członkami czynnymi (dyletantami) i uczestnikami (uczniami szkół muzycznych) będą w łonie Towarzystwa muzycznego tworzyli zespoły orkiestralne, chóralne i komnatowe; będą ćwiczyli we własnym lokalu pod kierunkiem swego dyrektora i występowali w koncertach Towarzystwa przezna-

czonych w pierwszym rzędzie dla członków wspierających Towarzystwa muzycznego. — Lokal Towarzystwa muzycznego będzie posiadał sale do prób; salki do ćwiczenia; łatwo dla członków dostępny komplet instrumentów, przedewszystkiem dętych i perkusyjnych; bibliotekę książkową i nutową; czytelnię z pismami muzycznemi i t. p.

Stosownie do potrzeb miejscowych będzie Towarzystwo muzyczne utrzymywało stałe lub perjodyczne kursy przygotowawcze, lub uzupełniające do państwowych szkół muzycznych; będzie urządzało wykłady, kursy wakacyjne nawet ewentualnie dla nauczycieli szkół państwowych pod patronatem ministerstwa kultury i sztuki.

Nie możemy się bowiem łudzić nadzieją, że państwowe szkolnictwo muzyczne będzie czemś doskonałem, nie potrzebującem korektury. Szablon programu przystosowany do przeciętnych zdolności; centralistyczne zarządzenia, regulaminy i okólniki wylęgające się na zielonem suknie ministerjalnych biurek; zakrzepłe w rutynie areopagi czcigodnych starców i wiele innych *mala necessaria* nieodłącznych od każdej państwowej organizacji obejmującej całe kraje i narody dadzą się i tu we znaki.

Wady te mogą być znikomo małe przy odpowiedniej uwadze czynników kierujących, ale będą niewątpliwie i złym skutkom ich trzeba będzie zapobiegać...

Wszelkie eksperymenta z nowemi metodami, nauka samej gry na instrumencie, lub śpiewu dla dyletantów, specjalne kursa mistrzowskie (poza akademją warszawską) i t. p. nie mogą się mieścić w programie szkół państwowych, mających zadanie kształcenia praktycznych zawodowców. Nie może również ten program uwzględniać potrzeb i upodobań lokalnych w różnych miastach. — Towarzystwo muzyczne złożone, jak wyżej wspomniałem z muzyków zawodowych i amatorów w danem mieście mieszkających, żyjące w ciągłym kontakcie zarówno z mecenasami sztuki jak i z uczącą się młodzieżą będzie najczulszym barometrem miejscowej muzykalności i powinno się stać regulatorem ciśnienia atmosfery muzycznej.

Za pomocą koncertów, kursów, odczytów, wydawnictw, zebrań, ćwiczeń, produkcji i t. p. może się stać ogniskiem łączącem pod jednym dachem wszystkich muzyków, artystów, kompozytorów, dyletantów, amatorów, mecenasów, nauczycieli, uczniów, szkoły i zrzeszenia muzyczne danego miasta i całej połaci kraju i wypromieniowywać kulturę muzyczną na wszystkie warstwy społeczeństwa.

Rzeczą państwa będzie działalność tych towarzystw otoczyć swą opieką za pośrednictwem swych organów, izb muzycznych i stosownie do użyteczności i wyników poprzeć materjalnie i moralnie. Izba muzyczna, składająca się w większości swej z członków Towarzystwa muzycznego będzie doskonale wyczuwała potrzeby jego i jako władza I. instancji będzie łącznikiem między niem a ministerstwem kultury i sztuki.

Stanisław Głowacki.

KOŁA ŚPIEWACKIE W KSIĘSTWIE.

Stosunki nasze z Księstwem były dawniej tak utrudnione kordonami, że właściwie mało znaliśmy się nawzajem, a niektóre gałęzie tamtejszego życia kulturalnego, były nam prawie zupełnie obce. Do ich rzędu należy pielęgnowanie muzyki i śpiewu. Słyszało się wprawdzie niekiedy o działalności „Kół śpiewackich", i czytywało o związkach śpiewackich w Poznańskiem, w Prusach Zachodnich, w Górnym Śląsku, w Westfalji i Nadrenji, ale o rozmiarach tych Kół, o ich ilości, o rodzaju pracy, o stosunku ich wartości artystycznej do wartości społecznej, trudno było z tych pobieżnych notatek nabrać jakiegoś pojęcia. Zbliżyliśmy się nieco do siebie podczas Zjazdu śpiewaków w r. 1910, ale projektowane wówczas dalsze zacieśnianie stosunków okazało się niemożliwe, już choćby dlatego, że rząd niemiecki patrzył na to bardzo nieprzychylnem okiem, czego dowód mieliśmy już w zakazie uczestniczenia śpiewaków Poznańskich w zjeździe Lwowskim. Wypadki polityczne w roku 1914 położyły następnie kres wszelkim usiłowaniom zbliżenia, a chociaż w chwili dzisiejszej już prawie pod jednym znajdujemy się dachem, to przecież wiele czasu upłynie jeszcze zanim będziemy mogli myśleć o zaśpiewaniu pieśni zjednoczonej i o wspólnych jednolitych aspiracjach artystycznych.

Dzieje śpiewactwa w Księstwie dadzą się w krótkości skreślić na podstawie opowiadania prezesa K. T. Barwickiego, umieszczonego w ostatnim „Pamiętniku" ogłoszonym w roku

1914. Nie spotykamy tam większej ilości szczegółów z przeszłości odleglejszej, bo ruch bardziej ożywiony na tem polu wszczyna się około r. 1900 i dopiero w latach następnych rośnie bardzo szybko; ale obraz podany zarysowuje się zupełnie jasno i starczy za ogólną informację. Znajdujemy tam naprzód wzmianki o kilku najdawniejszych objawach muzykalności: o chórze założonym w r. 1820, o istniejącem w r. 1846 Towarzystwie śpiewaczem, które nawet „Requiem" Mozarta było w stanie wykonać, wreszcie o chórach założonych przy Towarzystwie dramatycznem pod dyrekcją Brauna i Simona w r. 1850. Pierwsze „Koło śpiewackie" założyli Dr. Ludwik Rzepecki i Władysław Bełza w roku 1869. Nazywało się ono „Goplana" i składało z osób „inteligentnych i muzykalnych". W tymże czasie tworzył Bolesław Dembiński „dorywczo" chóry żeńskie, która to praca dążyła jednak widocznie do szerzej zakreślonych celów, kiedy w roku 1870 powiodło mu się założyć Towarzystwo śpiewu „Moniuszko" i doprowadzić do wykonania większych rozmiarów kompozycji własnej: „Pieśń o ziemi naszej". W tymże mniej więcej czasie zaczęto w Poznańskiem zakładać pierwsze chóry kościelne. Usiłowań tych wszystkich przeważnie ku osobistemu zadowoleniu skierowanych, nie opromieniała jeszcze żadna wyższa idea, ale podłoże dla niej przygotowywało się zwolna; bo gdyby tak nie było, to z pewnością rząd pruski nie byłby tak skwapliwie zakazywał nauczycielom należeć do polskich Towarzystw, co sprowadziło, rzecz prosta, upadek Towarzystwa w Poznaniu, a niebawem i wszystkich towarzystw prowincjonalnych. Dembiński jednakże nie ustawał w dalszych usiłowaniach, a w roku 1885 powiodło mu się założyć w Poznaniu „Koło śpiewackie polskie", uważane dziś za najstarsze, gdyż inne z chórów kościelnych powstały. Ale istniejące po dziś dzień i pewną szerszą sławą cieszące się towarzystwo „Halka" w Bydgoszczy należało właśnie do tych najwcześniej powstałych. Między rokiem 1886 a 1892 potworzono liczne Koła a to w następujących miejscowościach: Inowrocław, Buk, Grodzisko, Ostrow, Koźmin, Odolanów, Kościan, Miłosław, Września, Gniezno, Jarocin, Wągrowiec, Szpandawa, Krotoszyn, Kobylin, Sulmierzyce, Jeżyce, Gniewków. Wreszcie w Berlinie założono Towarzystwo św. Cecylji. Z inicjatywą Zjazdu śpiewackiego wystąpiła pierwsza „Halka" w Bydgoszczy, gdzie się też zjazd i odbył w roku 1888. Po raz pierwszy poruszono tam myśl utworzenia stałej spójni i wydania bardzo potrzebnego śpiewnika. Następne zjazdy odbyły się: w Inowrocławiu (1889), Poznaniu (1890), Ostrowie (1891), dopiero jednak w roku 1892 uchwalono założenie Związku Kół śpiewackich na W. Ks. Poznańskie. Równocześnie postanowiono wydanie śpiewnika na chór męski, do czego istotnie przyszło, ale dopiero w r. 1898. W dalszym ciągu zjazdów odbywało się coraz więcej i przy wzrastającym ciągle udziale Kół śpiewackich. W roku 1909 zwołany Walny Zjazd do Poznania i tu stawały po raz pierwszy do popisu nie pojedyncze Koła, lecz całe Okręgi. Tem nieustannem zrzeszaniem się doprowadzono w końcu do tego, że w roku 1903 Poznańskie liczyło już 130 Kół śpiewackich i 6979 członków!

Żywa działalność Związku poznańskiego, wywołała podobną akcję w innych prowincjach. W r. 1892 powstały Związki śpiewacze w Westfalji, Górnym Ślązku i w Prusach Zachodnich, liczące razem 347 Kół zorganizowanych o łącznej ilości 16.500 członków. Zasługą Związku poznańskiego jest też wydawanie znacznym kosztem śpiewników, których dotąd wyszło trzy. A gdy mowa o zasługach, to wymienić należy przedewszystkiem długoletniego prezesa Związku mecenasa Czesława Czypickiego, jakoteż pp. wiceprezesa Dziembowskiego, syndyka Chrzanowskiego, dyrektora Dembińskiego zasiadających w pierwszym wydziale. Zmiany jakie w roku 1911 zaszły, wprowadziły na naczelne stanowisko mecenasa Drwęskiego, pp. K. T. Barwickiego na sekretarza i T. K. Bartkiewicza na dyrektora.

Aby w końcu dać obraz artystycznej pracy całej opisanej powyżej organizacji, opiszemy (X.) Walny Zjazd śpiewacki w Poznaniu w dniach 28. i 29. czerwca 1914. Otóż w sobotę dnia 27. czerwca odbyła się wieczorem o 9. pierwsza próba chórów ogólnych z orkiestrą. W niedzielę rano po wysłuchaniu mszy św. u Fary i odśpiewaniu hymnu Bogu-Rodzica przystąpiono do prób okręgowych, poczem o 1-szej urządzono wspólny pochód do parku Urbanowa. Tu został Zjazd uroczyście otwarty, a następnie po generalnej próbie chórów ogólnych odbył się o godzinie 4-tej koncert i popisy chórów ogólnych i okręgowych. O godzinie 8-mej wieczorem ogłoszono nagrody dla poszczególnych Kół śpiewackich, a tańce i zabawa zakończyły

dzień pierwszy Zjazdu. Program poniedziałkowy nie różnił się wiele od poprzedniego dnia, tem bowiem tylko, że popołudniu oprócz koncertu odbyły się popisy Kół o nagrody pieśnią koncertową i pieśnią dowolnie wybraną. Wieczorem, po ogłoszeniu nagród zamknięto Zjazd.

W koncercie niedzielnym odśpiewano utwory Moniuszki, Dunieckiego, Nowowiejskiego, Żukowskiego i Bartkiewicza. Jedną grupę tychże wykonał chór męski t. j. wszyscy mężczyźni biorący udział w Zjeździe, drugą w podobny sposób chór żeński, trzecią mieszany do którego stanęło osób 3100. Śpiewał także złączony chór włościański. Dyrygował p. Bartkiewicz. Chóry okręgowe popisywały się utworami Maszyńskiego, Dembińskiego, Moniuszki, Nowowiejskiego, Surzyńskiego, Minchajmera i innych. Utwór „Och nie zapomnij mnie" St. Fujarskiego nagrodzony pierwszą premją na konkursie Związku, był odśpiewany w poniedziałek kolejno przez wszystkie Koła, a więc 29 razy, a ponadto zaprodukowano chóry Żeleńskiego, J. Galla, St. Niewiadomskiego, Nowowiejskiego, Maszyńskiego i innych.

W wykonaniu tych rzeczy wszystkie prawie chóry wykazały należytą precyzję i dokładność, jako widoczny rezultat staranności i pracy. Rzecz prosta, że granice artystyczne, w jakich obracają się Koła nie imponują szerokością. Chór brany jako materjał wykonawczy sam dla siebie istniejący, nie dopuszcza innej formy, jak pieśń. Więc też oczywiście nie można tu było żądać niczego ponad wykonanie melodyjnych, przystępnych i nietrudnych utworów, o ile możności — jaknajlepiej. Trzymając się wiernie rodzimej pieśni, wybierano z niej głównie rzeczy treści ulotniejszej, dzięki zaś temu produkcja zrobiła wrażenie nader korzystne. Szkoda tylko, że przemilczano ilość nagród i wyroku jury nie podano. Niema tu jednak żadnej wątpliwości, że chociażby i znaczenie artystyczne takiej produkcji nie mogło się równać z wykonaniem jakiegoś utworu klasycznego, to w każdym razie zasługa pedagogiczna i kulturalna takiej pracy jest ogromna, a już dla idei narodowej i społecznej, jak na owe czasy zwłaszcza, wprost niezmierna. Można też żywić nadzieje, że Poznańskie przygotowane tak doskonale u podstaw do działania na polu śpiewactwa, pierwsze w nowej erze dźwignie w górę swą pieśń i da innym dzielnicom przykład zjednoczenia tak doskonały, jak dało swoją dojrzałością polityczną i narodową zaraz przy pierwszym kroku po odzyskaniu niepodległości.

st. n.

Z TEATRU.

Nowość operetkowa, z którą dyrekcja w marcu wystąpiła, była przez jakiś czas przedmiotem dyskusji w wielu kołach naszej publiczności. Powód do tego dało nazwisko kompozytora, podsuwające łatwo myśl o „czeskości" niemającej dziś u nas dobrego kursu z łatwo zrozumiałej przyczyny. Ale pytanie, czy w operetce tej będzie można prócz nazwiska kompozytora coś czeskiego naprawdę wyszukać. Bo ani przedmiot nie ma z czechami nic wspólnego, ani tło (rzecz odbywa się w Kroacji), ani wreszcie muzyka posiłkująca się zwrotami południowo-słowiańskimi w wielkiej obfitości. Narodowości kompozytora w kilku zaledwie miejscach dopatrzećby się można. A jeżeli już, to jednem z tych miejsc najbardziej uderzającem byłby parodystyczny duet między aktorką Julją a Franiem handlarzem owoców, którzy zabawiwszy się w Romea i Julję, puszczają się w końcu w taniec będący najpospolitszą w świecie — polką. Zaiste, gloryfikacją czeskiego typu nazwać tego żartu nie można!... Dodać też należy, że i sam Oskar Nedbal jest już dziś znacznie więcej wiedeńczykiem niż czechem, mieszkając bowiem od lat wielu nad brzegami Wiedenki, może się zaliczyć chyba do tej międzynarodowej rasy, z której wychodzą kompozytorowie operetkowi jak Lehar, Fall, Eisler i w. i. a nie do ludzi, dla których rzeczy poważne mogą być przeszkodą w wykonywaniu jakiegoś zawodu miłego, wesołego i — złotonośnego....

„Winobranie" jest zresztą poza tem rzeczą zgrabną i nie zanadto płaską. Pierwszy akt wychodzi u nas trochę mdło z powodu braku odpowiedniego aktora do partji Bogdana, około którego całość się porusza. Ale akt drugi ze swą barwną muzyką i malowniczym obrazem ostatnim, wynagradza w zupełności niedostatki pierwszego; trzeci zaś należy do najzręczniejszych komedjowych rozwiązań operetkowych, jakie znamy. Wykonanie nowości było zadowalające: panie Miłowska, Bogdanowiczówna i Kasprowiczowa, pp. Kuligowski i Folański, a obok nich p. Justian wyborny w epizodycznej postaci ekssuflera, wszyscy dokładają sta-

rań jaknajwięcej, aby utworzyć całość składną i gładką a co najważniejsza: smaczną. Publiczność oklaskuje żywo numer po numerze, a że ordynarnych dowcipów niema w tej operetce, więc oklaskuje wytworniejsze, co wszystkim: zarówno artystom, jak i słuchaczom, wychodzi na dobre.

Muzyka Oskara Nedbala w „Winobraniu" nie jest ani odrobinę mniej oryginalną niż w „Polskiej krwi", zrobiła ją widocznie ta sama wprawna rutynowana ręka dyrygenta, co to prowadzi batutą swoją wszystkie najlepsze utwory repertuaru koncertowego od Mozarta począwszy aż do Ryszarda Straussa....

Opera dała tymczasem trzy wznowienia: „Pajace", „Rigoletto" i „Cyrulika sewilskiego", otwierając pole powodzenia dla pań Argasińskiej i Bandrowskiej, pp. Manna i Bedlewicza, Okońskiego i Mossoczy'ego. Powodzenie artystyczne tych rzeczy stwierdziła zgodnie cała prasa lwowska.

Wznowienie „Cyrulika" było myślą szczęśliwą, jest to bowiem opera buffo o bardzo dużej sile komicznej, przy której jednak kompozytor zachował formy muzyczne doskonałe i klasycznie pięknie. Że zaś publiczność nasza potrzebuje obecnie lekkich rzeczy, przeto lepiej było niewątpliwie wznowić arcydzieło tej miary, niż dawać jakąś operetkę chociażby najnowszą. Prawda, że u nas niema t. zw. „belkancistów", rzecz to wiadoma, gdyż niema ich już na całym świecie. I gdyby jeszcze przynajmniej można było „Cyrulika" śpiewać po włosku!... Bawić się jednak w takie eksperymenta w czasach dzisiejszych trudno, więc musimy słuchać „Cyrulika" po polsku, chociażby nam polszczyzna psuła może tu i ówdzie czystą linję melodji, wskutek spółgłosek przy bardzo szybkiem tempie niemożliwych do wymówienia. I aplauzem przyjmujemy artystyczną podaż naszych śpiewaków. Przygotowanie opery było bowiem zresztą ze strony p. Lehrera bardzo staranne, ansamble szły dobrze, podobnie jak i sceny zespołowe wyreżyserowane przez p. Okońskiego szczegółowo.

Niema wątpienia, że rzecz cała wypadłaby stylistyczniej, gdyby się uniknęło dowcipów i aluzyj skierowanych do wypadków ostatnich, ale pokusa to dla artystów przyzwyczajonych do nieustannych braw zbyt wielka i wstrzymać się w takich razach trudno. Zamiast stylistycznej miary otrzymywał słuchacz obfitość humoru i sporą ilość ładnego dźwięku głosowego zawdzięczanego w pierwszej linji p. Bandrowskiej. Młoda ta artystka z prawdziwą brawurą zaczyna pokonywać trudności techniczne i rozwija się doskonale. Bardzo dobrze przedstawił się p. Mossoczy, Folański szafuje konceptami na wszystkie strony, ale muzycznie opanował partję ze ścisłością godną operowego śpiewaka. Śpiew pp. Okońskiego i Łowczyńskiego po przebyciu trudności aktu I., staje się w następnych aktach zupełnie zadowalającym a nawet efektownym.

(+)

NEKROLOGJA.

Dopiero teraz otrzymujemy wiadomość o śmierci wielce zasłużonego ks. dr. Józefa Surzyńskiego, prałata i proboszcza w Kościanie w W. Ks. Poznańskiem. Ś. p. zmarły zajmował w polskim świecie muzycznym stanowisko bardzo poważne. Jego wydawnictwo: Monumenta musices sacrae in Polonia zawierające utwory Szadka, Zieleńskiego, Felsztyńskiego, Marcina Lwowczyka, Szamotulskiego, Pękiela i Gorczyckiego jest u nas jedynem w tym rodzaju. Szkic historyczny „Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV. do XVIII. wieku" należy do najwcześniejszych prac z tego zakresu. Reformą muzyki kościelnej i opieką nad śpiewem gregorjańskim zajmował się ks. Surzyński w piśmie „Muzyka kościelna" wydawanem początkowo we Lwowie a później przeniesionem do Poznania. W dalszym ciągu wymienić jeszcze należy dwa ważne wydawnictwa: „Directorium chori" dla organistów i „Śpiewnik" złożony z mszy, pieśni nieszporów i t. d. do użytku kościelnego. Ponadto był ks. Surzyński kompozytorem „Stabat mater" i „Miserere" kilku mszy, kilkunastu motetów, ofertoriów, hymnów oraz pieśni jednogłosowych. Słowem, muzykę kościelną krzewił całą duszą i wszystkiemi siłami. Za te zasługi odznaczył go papież Leon XIII. orderem „Pro Ecclesia et Pontifice". Urodzony w Sremie r. 1851 był uczniem Oskara Paula w Lipsku, a następnie słynnej szkoły Ratysbońskiej. Zmarł dnia 5. marca b. r. w Kościanie.

Cześć jego przezacnej pamięci!

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Kwietnia 1919. Nr. 13. i 14.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

W SPRAWIE MUZYKÓW — OBCOKRAJOWCÓW.

Od najdawniejszych czasów Polska była państwem, które dla obcych napływowych elementów stało otworem. I mogło jej to było na dobre wychodzić, gdyby nie powodowała się w tej gościnności swojej pewną tylko słabością dla samego brzmienia cudzoziemskiego nazwiska lub obcej mowy, i gdyby nie ulegała do zbytku próżnemu złudzeniu, że z wejściem Niemca, Włocha albo już zwłaszcza Francuza, spływa na instytucję publiczną czy też na dom szlachecki a choćby i magnacki nawet, osobliwy i niezmierny splendor z niczem niedający się porównać. Zapuściwszy sondę w najtajniejszą głąb polskiej duszy, przyszlibyśmy, zdaje się, do wniosku, że ten łatwy podziw ma swe źródło w wygórowanej ambicji, pragnącej własne niedomagania ukryć jaknajstaranniej, i już za samą cenę uznania składanego zagranicy, zdobyć sobie szarżę kulturalnej jednostki nie ustępującej w niczem cudzoziemcowi.

Bezkrytycyzm był w tej słabości dla obcych największą wadą — a miewaliśmy na na tronie nawet słynne zeń osoby. Bo gdybyśmy byli umieli uwolnić się od ślepej tylko słabości, a powodować natomiast jedynie oceną słuszną i sprawiedliwą, to nigdy nie byłoby przyszło do zawodów i niezadowoleń odczuwanych zwykle zapóźno

Bezkrytycyzmu tego powinnibyśmy się i dziś wystrzegać, dziś kiedy nadeszły czasy zupełnie odmienne, czasy nie już tylko niezadowolenia z napływowych żywiołów, lecz nawet oburzenia, wywołanego wrogim stosunkiem narodów politycznie z nami poróżnionych. Bo w sytuacji obecnej tak bardzo zagmatwanej, Polak nie wie dzisiaj, który z cudzoziemców będzie mu niemiły jutro. Jedyną zatem drogą we wspólnem naszem pożyciu jest postawienie i n d y w i d u a l n e j oceny na pierwszem miejscu i oddanie jej stanowczej decyzji w poszczególnych wypadkach. Jeżeli niema dowodów szkodliwości tej lub owej jednostki, a przemawia za nią wartość praktyczna, celowa, lub wartość duchowa, to dążenie do wyzbycia się obcych elementów będzie tak samo słabością, jak nią dawniej było dążenie do ściągnięcia ich w jak największej ilości.

Muzyka w Polsce skupiała i zatrudniała z dawien dawna więcej cudzoziemców niż każda inna gałąź kultury. Włosi, Niemcy i Czesi zapełniali teatry i kapele królewskie i magnackie conajmniej od XV. stulecia a orkiestry nowoczesne są po dziś dzień przepeł-

nione tymi ostatnimi. Niema konserwatorjum polskiego, króreby nie posiadało w gronie swojem Czecha lub Niemca chociażby spolonizowanego, i niema opery stałej czy przygodnej, na której deskach nie gościłaby primadona jakaś włoska do bardzo jeszcze niedawna. Rzecz zatem prosta, że wytworzyło się współżycie między nami a przybyszami. Na ogół wziąwszy, harmonja panowała bez zarzutu. Nie mówiąc już bowiem o tem, że w drugiem pokoleniu lub trzeciem polonizowali się ci cudzoziemcy całkowicie, ale ponadto podaćby można wypadki, iż nawet w ciągu życia jednostki następowało zasymilowanie się zupełne. Kamieński, Stefani, Lessler, a nadewszystko Elsner, są w tej bogatej galerji muzyków-obcokrajowców najpiękniejszymi okazami. Pracowali wszyscy prawie bez wyjątku z nadzwyczajnem oddaniem się obowiązkom swoim i sztuce naszej narodowej. Na jej usługi składali swą wiedzę, zdolności i pracę, zazwyczaj bardzo skrupulatną i niestrudzoną. Niektórzy jak Elsner n. p., wnosili nawet szczere przywiązanie do kraju i gorące zamiłowanie do języka polskiego, do poezji i pieśni ludowej. Stawali się najlepszymi, zupełnie bezinteresownymi obywatelami kraju, a chociażby nawet ten czy ów muzyk uskładał sobie jakiś mająteczek, to byłoby to drobnostką, o której mówić niewarto; wszak żaden jeszcze Polak nie żałował chyba nikomu wynagrodzenia za pracę, ani nie wtrącał się w to, na co poszły rzetelnie zarobione pieniądze — jeżeli nie były użyte na cele nam wrogie!

Ostry konflikt polityczny, jaki zaszedł obecnie między świeżo powstałemi państwami — czeskiem a polskiem, rozniecił zarzewie nienawiści obustronnej. Nienawiść ta przenieść się musiała następnie bardzo szybko na cały naród, i nie można się dziwić, że ogarnęła wszystkich, nawet jednostki najbardziej do ustępstw i politykowania skłonne. Pod wpływem drapieżnego poprostu zachowania się Czecha, każdy Polak najspokojniejszego nawet autoramentu zakipi i uczuje się zniewolonym zdjąć rękawiczkę... Odbiło się to oczywiście na współżyciu naszem. Ludzie prywatni zaczęli się usuwać od stosunku z obcokrajowcami, czyli mówiąc inaczej Czechami, bo Niemców u nas już prawie niema. Zaczęto domagać się ogólnie usunięcia ich z wszelkich posad publicznych, a czyniono to w bliższym granicy Krakowie bardzo ostro, w nieco oddalonym zaś Lwowie odrobinę umiarkowaniej.

Muzyczne koła lwowskie posiadają sporo Czechów wśród instrumentalistów i kapelmistrzów, zajętych bądź w orkiestrze Teatru miejskiego, bądź w orkiestrach pułkowych, także wśród nauczycieli konserwatorjum a może i innych szkół muzycznych. Miałożby się istotnie wydalać tych ludzi, pozbawiać ich chleba, a siebie pracowników wcale nie łatwych do zastąpienia? Czyż nie pracują oni dla nas, czy nie kształcą nam muzyków polskich na przyszłość? Zrozumiałą byłoby zresztą rzeczą nie drażnić publiczności widokiem obcokrajowców postawionych na wybitnem jakiemś stanowisku, ale tych cichych, nieraz od lat kilkudziesięciu pracujących u nas muzyków, usuwać z powodu chociażby najbardziej rozpowszechnionego rozdrażnienia przeciw ogółowi czeskiemu, byłoby niesprawiedliwością, której nawet najgorętsza chociażby miłość Ojczyzny od nikogo nie wymaga. Wiemy o tem doskonale, że Czechy podobnie jak cały świat tak i nas zaopatrują w instrumentalistów (drewno i blacha w szczególności); byłożby więc naprawdę lepiej wykonywać symfonje lub opery bez ich udziału, a tem samem zatracać u publiczności naszej zmysł do prawego dźwięku orkiestralnego i cofać się w kulturze niepomiernie, byłożby to lepiej, niż zatrzymywać ich u siebie i korzystać z ich zdolności, wiedzy i umiejętności? Zaprawdę, nie!

„Gazeta muzyczna“ w artykule „Muzyka a państwo“ (Nr. 11.) przyniosła zdanie odmienne od powyższego, a mimo to umieszczone bez skrupułu, nie tylko z tego powodu, że na wstępie redakcja podała wyraźne zastrzeżenie iż w tej rubryce umieszczać będzie artykuły „bez względu na różnicę zdań“, lecz również i z tego powodu, że prof. Głowacki autor artykułów, jak i naczelny redaktor ulegali razem z całem społeczeństwem polskiem bardzo naturalnemu oburzeniu przeciw zachłanności czeskiej, nie nakładając temu oburzeniu żadnych granic, jakto zresztą zawsze i wszędzie dzieje się wśród ludzi w pierwszej chwili gwałtownego wzruszenia. Ale po rozważeniu sprawy tej szczegółowem, myśl wyrzeczoną w owym artykule należy uzupełnić przez przedstawienie sobie trzech kategorji muzyków-obcokrajowców, do których koniecznie trzeba zdaniem redakcji a zapewne także i prof.

Głowackiego, dodać trzy wskazówki, dotyczące zachowania się naszego:

Pierwszą kategorję stanowiliby ci cudzoziemcy, których wrogie usposobienie dałoby się faktami stwierdzić niezbicie. Jeżeli tacy istnieją, to należy ich wydalić przymusowo, jako żywioły szkodliwe.

Do drugiej należeliby ci, którzy ani uczynkiem ani słowem nie zawinili wprawdzie, lecz i nie żywią ku nam sympatji, nie cenią nas należycie i nie są z nami związani żadnymi węzłami moralnymi. Tym godność osobista i własne sumienie nie powinny pozwolić na to, aby dla celów materjalnych grali u nas rolę obłudną, a chociażby tylko nieszczerą. A ponieważ nad cudzem sumieniem kontroli publicznej niema, przeto należy ich uznaniu pozostawić decyzję co do wyboru między ich własną ojczyzną a wśrod nas obraną siedzibą.

Trzecią wreszcie stanowią ci, którzy połączyli się z nami węzłami wspólnej pracy i wspólnych losów, którzy przeżywali naszą dolę i niedolę współczując z nami, którzy ani uczynkiem, ani słowem, ani nawet myślą nie stają przeciw nam. Dla tych nie możemy mieć nic innego jak tylko uczucie przyjaźni i wdzięczności. A jeżeli wszystko, co piszemy w tej chwili, odnosi się w pierwszym rzędzie do stosunków lwowskich, to trudno sobie odmówić wymienienia osobistości znanej całemu naszemu światu muzycznemu doskonale. Jest nią prof. Alojzy Sladek. Żyje między nami lat trzydzieści kilka, jako artysta i pedagog należy do najwybitniejszych muzyków zamieszkujących Lwów kiedykolwiek, jako człowiek — do najzacniejszych. Jest profesorem w tutejszem konserwatorjum i wykształcił cały szereg sił artystycznych, gra do dziś dnia w orkiestrze operowej przynosząc naszemu teatrowi prawdziwy zaszczyt swym współudziałem. Dzieci swe wychował na dzielnych na wskróś do nas przywiązanych członków polskiego społeczeństwa: synowie jego walczą na naszym froncie! Składając mu wyrazy czci w tem miejscu, pragnie redakcja w uzupełnieniu nadmienionego powyżej artykułu, uczcić w osobie jego wszystkich tych muzyków-obcokrajowców, którzy chociażby tylko podobnie jak on, byli nam prawdziwymi i szczerymi przyjaciółmi.

Tacy niech z nami na zawsze pozostaną!

Stanisław Niewiadomski.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

MENUET W SONACIE FORTEPIANOWEJ

klasyków wiedeńskich i szkoły romantycznej.

I. Wstęp.

W XVII. wieku powstał we Francji cały szereg tańców nowych, wśród których dominującą rolę odegrał menuet. Stał się on pod koniec tego wieku i w następnym niejako obowiązkową formą, gdyż widzimy go zarówno w słynnych paryskich *„ballet de cour"*, jak w operach francuskich, gdzie faktycznie jest tańcem, oraz w suitach, partitach, divertimentach, gdzie niekiedy jest już tylko swobodną formą taneczną, odbiegającą znacznie od określonego ściśle, pierwotnego typu tańca. Niepoślednie również miejsce zajął menuet w muzyce niemieckiej, pojawiwszy się zrazu w suicie, ulegającej wpływom francuskim, skąd przeszedł stopniowo do innych cyklicznych form muzyki symfonicznej i kameralnej, t. j. symfonji i kwartetu smyczkowego, oraz do sonaty fortepianowej.

Według zdań teoretyków (*Johann Mattheson,* 1681—1764, *Jean Jacques Rousseau,* 1712—1778) menuet jest formą dwuczęściową, złożoną z dwu repriz, obejmujących po 8 taktów. Każdy 8-taktowy okres dzieli się wyraźnie — *„par des chutes bien marquées"*, jak pisze Rousseau — na grupy 4-taktowe, gdyż „proporcja arytmetyczna i geometryczna" jest — zdaniem Matthesona — koniecznym atrybutem menueta.

Ten najprostszy, pierwotny menuet da się przedstawić następującym schematem formalnym:

$$A :||: B = 8 :||: 8 = 4 + 4 :||: 4 + 4 = 2 + 2 + 2 + 2 :||: 2 + 2 + 2 + 2.$$

Badając menuety 17-go i 18-go wieku, zauważymy, że i w obrębie tej prostej formy możliwa jest pewna rozmaitość. Ujawnia się ona przedewszystkiem w budowie harmonicznej i w wyzyskaniu materjału motywicznego.

A więc znajdziemy menuety, które od początku do końca nie wychodzą poza tonację zasadniczą, a każdą reprizę (*A* i *B*) kończą kadencją doskonałą. Inne, nie opuszczając swej tonacji, kończą część *A* kadencją zawie-

szoną, inne wreszcie modulują pod koniec części *A* do tonacji pokrewnych, a mianowicie przy zasadniczej tonacji durowej do tonacji dominanty (n. p. C-dur, G-dur), przy zasadniczej tonacji mollowej do tonacji warjanty (c-moll, C-dur) lub paralleli durowej (c-moll, Es-dur).

Analizując menuety ze względu na materjał motywiczny, spostrzeżemy niemniejszą różnorodność typów. I tak n. p. schemat jednych da się przedstawić formułą:

A :||: *B* = *a* + *a'* :||: *b* + *c*.

Część *A* przeto składa się tu z dwu fraz 4-taktowych, zbudowanych z tych samych motywów: *a'* różni się od *a* tylko harmonicznie, o ile repriza *A* pod koniec moduluje.

Drugi schemat:

A :||: *B* = *a* + *a'* :||: *b* + *b'*,

wykazując zupełną analogję w budowie obu repriz, z tą różnicą, że w drugiej frazie części *A* (*a'*) dokonywa się modulacja od tonacji zasadniczej do tonacji pokrewnej, w drugiej zaś frazie części *B* (*b'*) odbywa się powrót do tonacji zasadniczej.

Trzeci wreszcie schemat:

A :||: *B* = *a* + *a'* :||: *b* + *A*,

w którym repriza *B* składa się już nie z 8 lecz z 16 taktów, daje obraz trzyczęściowej formy prostej, w jaką przekształcił się stopniowo menuet, odbiegłszy od pierwotnej tanecznej formy dwuczęściowej, wspólnej w XVII. wieku wszystkim tańcom.

W tej też trzyczęściowej formie spotykamy menuet w sonacie fortepianowej. Oczywiście frazy ulegają swobodnemu rozszerzeniu, tak, że menuet o budowie ściśle perjodycznej, złożony z dwu okresów 8-taktowych, należy do rzadkości.

Wszystko to, co powiedzieliśmy, odnosi się do samego menueta, jako takiego. Menuet z triem, jaki z zasady ukazuje się w sonacie, jest formą trzyczęściową złożoną, przyczem i menuet sam i trio mają formę trzyczęściową prostą.

Menuet był z początku tańcem szybkim, o charakterze wesołym, lecz już w połowie XVIII. wieku tańczono go powoli i majestatycznie. Stopniowo tempo menueta stało się znów szybsze, rytmy bardziej ożywione, tak, że w menuecie n. p. Haydna widzimy już niejeden szczegół, zapowiadający scherzo, które z czasem miało zająć miejsce menueta w sonacie. Melodja menueta rozpoczyna się w zasadzie na mocnej części taktu (zawsze 3/4), choć tu i ówdzie — i to tak w najdawniejszym menuecie, jak i w późniejszym — spotykamy odbitkę.

Trio zrazu niezupełnie jeszcze jest samodzielne. Pod koniec XVII. wieku, często nienazwane triem, grane jest z menuetem naprzemian („*alternativement*"), jako menuet II. Dopiero dzięki Stamitzowi [1]), który umieszczając menuet w formach cyklicznych: symfonji i sonacie, stale na trzeciem miejscu, stworzył typ klasycznej symfonji, nabiera trio cech wyraźnych, jako część środkowa złożonego menueta *A* :||: *B* :||: *A*, kontrastująca z menuetem. Stamitz rzadko rozszerza formę menueta, trzyma się raczej pierwotnej formy. W przeciwieństwie do niego Haydn rzadko pozostaje w obrębie formy pierwotnej, lecz zazwyczaj swobodnie ją rozszerza.

Abstrahując od muzyki symfonicznej, przedstawimy po koleji menuet w sonacie fortepianowej Haydna, Mozarta i Beethovena, a następnie w sonatach romantyków: Webera, Schuberta, Mendelssohna, Szopena i Schumanna. Podając wyniki tej szczegółowej analizy, będziemy mieli też niejednokrotnie sposobność do ogólniejszych rozważań z dziedziny estetyki formy w muzyce.

II. Menuet w sonacie Haydna, Mozarta i Beethovena.

Z pośród 34 sonat fortepianowych Haydna [2]) 13 zawiera menuet [3]). Występuje on w trzech formach:

1. jako menuet z triem,
2. jako Tempo di Menuetto,
3. jako temat z warjacjami.

Wszystkie sonaty, zawierające menuet, są 3-częściowe, z wyjątkiem sonaty G-dur (Nr. 22.), która składa się z 4-ech części. W sześciu sonatach trzyczęściowych, jak i w sonacie czteroczęściowej, menuet stoi na drugiem miejscu. Jest to zawsze menuet z triem. Sam menuet ma tonację sonaty (a więc części 1-szej), trio tonację warjanty mollowej; w je-

---

[1]) Johann Stamitz (1717—1757), twórca nowego stylu symfonicznego, poprzednik Haydna i Mozarta, przedstawiciel t. zw. szkoły Mannheimskiej.

[2]) H. napisał więcej niż 34 sonat fortepianowych; tyle jednak podają popularne wydania zbiorowe.

[3]) Nr. 1, 3—6, 9, 11, 18—22, 25. Liczby porządkowe, podawane przy sonatach H., odnoszą się do wydania „Universal-Edition".

dynej zaś z tych sonat, utrzymanej w tonacji mollowej (Nr. 18.), menuet ma tonację warjanty durowej, trio zaś zasadniczą tonację sonaty.

Zawsze przeto trio kontrastuje z menuetem pod względem harmonicznym, cały zaś menuet (z triem i menuetem da capo) kontrastuje ze skrajnemi częściami sonaty pod względem ogólnego charakteru.

Ten „charakter" menueta jest pojęciem w pewnem znaczeniu względnem. Do cech bowiem bezwzględnych, jak takt, tempo, swoisty ruch i śpiewność melodji, przyłącza się kwestja rozmiarów, zależna od stosunku tempa menueta do tempa sąsiadujących z nim ustępów.

1. O ile częścią pierwszą jest Allegro, a końcową Presto, widzimy — biorąc pod uwagę bezwzględną liczbę taktów — że menuet, jako część środkowa, jest najkrótszy. Lecz ponieważ tempo ma wolniejsze, nie różni się zbytnio czasem trwania od 1-szej i 3-ciej części, choć pozostaje krótszy od nich.

2. Kiedy jedna lub obie części skrajne przybiorą tempo powolne, wówczas menuet przewyższa je bezwzględną liczbą taktów. Lecz ponieważ tempo jego teraz jest szybsze, niż tempo sąsiadujących z nim ustępów, przeto znów następuje zrównoważenie niepożądanej różnicy w czasie trwania poszczególnych ustępów sonaty, a menuet pozostaje, jak i pierwej, najkrótszy.

Przykład:

1. (G-dur, Nr. 1.) Allegro con brio 143 taktów, Menuetto 100 t., Presto 152 t.;

2. (A-dur, Nr. 5.) Andante 45 t., Menuetto 78 t. Allegretto 59 t.

Niezajmujące arytmetyczne obliczenia wynagrodzone są zajmującymi wynikami. Stwierdzamy, że proporcja rozmiarów zachowana jest w jednym, jak i w drugim wypadku, i że jednym z momentów kontrastu, między menuetem a częściami skrajnemi, jest wzajemny stosunek rozmiarów poszczególnych ustępów z uwzględnieniem ich tempa.

Zawsze przeto menuet, jako część środkowa, jest najkrótszym ustępem sonaty. W typie, reprezentowanym przez sonatę Nr. 1., przedstawia on zwolnienie napięcia, przygotowując nas na część trzecią, w której napięcie osiąga punkt kulminacyjny. W typie, reprezentowanym przez sonatę Nr. 5., jest sam wyrazem wzmożonego napięcia. Obrazowo możnaby powiedzieć, że w pierwszym wypadku przedstawia dół fali, w drugim górę fali.

Spostrzeżenia te nasuwają już pewne ogólniejsze wnioski, odnoszące się do budowy cyklicznej formy, jaką właśnie jest sonata. Kontrast między poszczególnymi ustępami formy cyklicznej służy nie tylko urozmaiceniu, lecz także i jednolitości. Dzięki bowiem kontrastującej części środkowej zespalają się z sobą silniej części skrajne.

Nie zawsze jednak w sonacie Haydna menuet jest częścią środkową. W sześciu sonatach zajmuje miejsce ostatnie. Wszystkie te sonaty są trzyczęściowe. Na ostatniem miejscu raz tylko widzimy menuet z triem (Nr. 20), który — jak już wiemy — w zasadzie zajmował miejsce środkowe. Zresztą mamy tu zawsze Tempo di menuetto, raz — menuet z warjacjami (Nr. 6).

Menuet, jako część środkowa sonaty, jest niejako łącznikiem między pierwszą a trzecią częścią; jest też wtedy, jak stwierdziliśmy, najkrótszym ustępem sonaty. Kiedy menuet staje na ostatniem miejscu, rozmiary jego w znaczeniu bezwzględnem, t. j. liczba taktów rośnie. Lecz ponieważ następuje obecnie po Adagio lub Andante przeto tempo jego w pojęciu względnem staje się szybsze; niema więc znów niepożądanej, zbyt wielkiej różnicy czasu trwania między nim a częścią środkową. Tem samem proporcja rozmiarów, o której mówiliśmy powyżej, i w tym także wypadku jest zachowana. Menuet bowiem, zajmując ze względu na tempo pośrednie miejsce między Allegro i Adagio (lub Andante), ma też mniejszą liczbę taktów niż Allegro, większą niż Adagio.

Przykład. Sonata D-dur (Nr. 11.): Allegro 184 t., Adagio 52 t., Tempo di Menuetto 88 t.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

MUZYKA A PAŃSTWO.

IV.

Rada muzyczna.

W pierwszym artykule o stosunku nowo tworzącego się państwa polskiego do muzyki wspomniałem o potrzebie przejęcia opery warszawskiej na fundusz państwowy i utrzymywania w połączeniu z nią stałej orkiestry symfonicznej.

Sprawa ta jest dla rozwoju muzyki polskiej pierwszorzędnego znaczenia, bo tylko przed-

siębiorstwo państwowe, nie zmuszone do oglądania się na kasową siłę przyciągającą dzieł wystawianych, może użyczyć dostatecznego poparcia muzyce rodzimej i otworzyć jej wyjście na szeroki świat.

Biorąc łącznie z tem na uwagę poprzednio omawiany projekt założenia w Warszawie Akademii muzycznej, byłyby te instytucje niejako wzajemnem dopełnieniem i posługiwałyby się w znacznej części wspólnemi siłami nauczycielskiemi, względnie wykonawczemi, coby ułatwiło w niejednym wypadku stronę finansową obu przedsiębiorstw.

Mam nadzieję, że ktoś bliżej znający stosunki warszawskie zechce zabrać głos w tej sprawie i oświetli ją wszechstronnie, ja tymczasem zaś przystępuję do piątego i ostatniego zarazem punktu projektowanych reform, a mianowicie do „państwowej rady muzycznej". Złożona z 6 do 10 członków i tyluż zastępców mianowanych dożywotnio przez naczelnika państwa, na wniosek ministra sztuki i kultury z pomiędzy najwybitniejszych i najzasłużeńszych muzyków polskich miałaby ona za zadanie czuwać nad całem życiem muzycznem w państwie.

Jako stały organ doradczy ministerstwa sztuki i kultury stanowiłaby ona stałą komisję dla końcowych egzaminów w Akademii; stały sąd konkursowy dla konkursów rozpisywanych przez państwo; komisję dla spraw umów międzynarodowych o prawa autorskie; ostatnią instancję w sporach o te prawa.

Do jej zakresu działania należałoby rozstrzyganie sporów między izbami muzycznemi; apelacje od orzeczeń tychże izb; nostryfikacja dyplomów zagranicznych; opiniowanie przy nadawaniu tytułów, odznak i nagród państwowych.

Delegowani członkowie rady przewodniczyliby komisjom przy egzaminach dojrzałości. Ważniejsze zarządzenia w dziedzinie państwowego szkolnictwa muzycznego jak: ujednostajnienie podręczników dla całego państwa, wydawnictwo tychże podręczników i nut dla celów szkolnych; programy egzaminów; mianowania inspektorów i dyrektorów powinnyby również przechodzić przez cenzurę rady.

Przypuszczam, że dwa razy w roku odbywane sesje kilkodniowe w Warszawie, pod przewodnictwem ministra wystarczyłyby do załatwienia wszystkich odnośnych spraw, pozatem zaś mogliby członkowie rady w dalszym ciągu pracować na swych dotychczasowych stanowiskach, nie przenosząc się na stałe do stolicy, żeby nie pozbawiać prowincji cennych i zasłużonych sił. W wypadkach nagłych, niecierpiących zwłoki, mogłyby sprawy być wyjątkowo załatwiane obiegowo, lub nawet przez zwołanie nadzwyczajnej sesji.

Kończę na tem zarys projektu stosunku państwa do muzyki.

Jeszcze raz tylko pozwolę sobie nadużyć w tej sprawie cierpliwości Szan. Czytelników „Gazety muzycznej" krótkiem omówieniem zarzutów, które doszły do mej wiadomości i odpowiedzią na kilka zapytań. Rozpoczynając tę serję artykułów, myślałem, że w rzeczy tak ważnej, tak na czasie i tak blisko cały ogół muzyków obchodzącej, niejeden z P. T. kolegów, czy koleżanek zechce zabrać głos, rozpocząć dyskusję, dorzucić nową myśl. Dotąd tak się nie stało. Może być jednak, że na przeszkodzie stoją tu stosunki wojenne i mam nadzieję, że zapoczątkowana przezemnie rubryka „muzyka a państwo" nie zniknie tak długo z łam „Gazety muzycznej" dopóki muzycy polscy nie dojdą do porozumienia czego mogą i powinni żądać od administracji państwowej i dopóki ich jednomyślne i za konieczne uznane postulaty nie zostaną urzeczywistnione.

Stanisław Głowacki.

LIST Z KRAKOWA.

Sezon koncertowy dobiega obecnie końca. Na ogół miał ruch koncertowy bardzo słabe tętno. Kraków nawet i w czasach pokojowych nie miał zbyt rozwiniętego życia muzycznego; cóż dopiero teraz! Granice zamknięte, jesteśmy odcięci od Wiednia i Berlina, miast, które były przedtem głośnem źródłem naszego importu koncertowego. Ratuje nas jedynie Warszawa: zdani na własne siły, słuchamy tylko naszych pianistów, śpiewaków i skrzypków i to jest niewątpliwie cenna korzyść naszego odgraniczenia od sąsiadów. Przekonywamy się zwolna, że i u nas jest duży artyzm, tylko należy go poprzeć, a rozwinie się bujnie i dorówna miarą swoją obcym.

Z Warszawy byli u nas dotąd: Stanisław Gruszczyński i Dygas, obaj świetni tenorzy tamtejszej opery; każdy z nich reprezentuje odrębny typ: Gruszczyński, świeży, potężny głos, ma coś żywiołowego, Dygas dorównujący mu siłą brzmienia, posiada wytworną

kulturę; z Dygasem występowała *Marja Mokrzycka*, urządziwszy niezmiernie ciekawy wieczór duetów operowych. *Józef Śliwiński* dał cztery koncerty fortepianowe zawsze w przepełnionej sali; gra jego subtelna i uczuciowa, ma tutaj tłumy wielbicieli. Głębokie wrażenie wywarł *Stanisław Barcewicz*, przyjmowany entuzjastycznie: podziwiano młodzieńczy temperament tego artysty, któremu dotąd nie dorównał jeszcze żaden polski skrzypek. Ostatnio zapowiedziano koncerty *Matyldy Lewickiej*, śpiewaczki opery warszawskiej i *Aleksandra Michałowskiego*.

Poza tymi warszawskimi artystami wystąpiła dwukrotnie *Ada Sari - Szajerówna*, fenomen koloraturowy, zdumiewający techniką głosu; zaś pianista Egon Petri urządził cztery wieczory fortepianowe, jedyne, które się wzniosły ponad utarty szablon. Każdy bowiem z wieczorów poświęcony był innej formie muzycznej, a więc mieliśmy wieczór fantazji fortepianowych, warjacji, ballad i etud, za każdym razem historyczny przegląd rozwoju tych form, wykonany po mistrzowsku. Koncerty Petriego są też jedynymi koncertami, które ludziom, spragnionym muzyki, mogą coś dać; pozatem zresztą słyszy się nieustannie te same rzeczy i to podane we formie, która najwidoczniej dowodzi, że solista chce się popisać efektami, które działać mogą już tylko na *nową* publiczność koncertową, rekrutującą się z kół wojennych dorobkiewiczów. Ta właśnie publiczność tłumnie wypełnia teraz sale koncertowe zwłaszcza wtedy, gdy wystąpi jakaś znana „firma“ i gdy wygórowane ceny wstępu dają jej sposobność do pokazania, że dla „paskarza“ nic nie jest za drogie. Istotnie ceny biletów są bardzo wysokie i uniemożliwiają niezamożnym a muzykalnym ludziom uczęszczanie na koncerty; wszelako główną winę ponoszą sami koncertanci, którzy za swój artyzm każą sobie płacić niewiarygodne sumy.

Poza tymi koncertami sprowadzanych solistów odbywały się mniejsze koncerty sił miejscowych lub wieczory okolicznościowe i „dobroczynne“, w rzeczywistości bez znaczenia istotnego dla kultury muzycznej naszego miasta. A przecież publiczność spragniona jest i muzyki i pouczenia o niej. Dowodem tego jest tłumna frekwencya na wszystkich wykładach o muzyce z illustracyą muzyczną i na *porankach*, urządzanych staraniem ruchliwego Biura koncertowego p. E. Bujańskiego. „Poranki“ te stały się ważnym czynnikiem w umuzykalnieniu ogółu; każdy poranek poświęcony jest wybitnej indywidualności wśród kompozytorów albo też omówienia jednego szczególnie ważnego dzieła; mieliśmy więc poranki, poświęcone klasykom, romantykom, muzyce współczesnej a nadto IX. symfonii i analizie opery Bizeta „Carmen“. Wykonawcami są pierwszorzędne siły artystyczne naszego miasta.

Dr. Józef Reiss.

„HRABINA“

St. Moniuszki na scenie lwowskiej.

W oryginalny sposób weszła „Hrabina“ na scenę lwowską po raz pierwszy, a było to w roku 1870, gdy teatr niemiecki ustępował na zawsze z desek instytucji hr. Skarbka. Premiera była równocześnie ostatniem przedstawieniem tej opery u schyłku pewnego okresu i zarazem ostatniem przedstawieniem teatru niemieckiego; dawano ją rozumie się po niemiecku. Na wieczór zaś pożegnalny wybrano ją nietylko z powodu, iż była utworem polskiego kompozytora, czem chciano pewną uprzejmość okazać lwowskiej publiczności, lecz także z powodu aluzji, jaka przypadkiem kryła się w operze i dawała zastosować się dobrze do sytuacji. Kazimierz to polski pierwiastek rodzimy, Bronia to sztuka polska, Hrabina to sztuka obca: ustępuje miejsca swojskiej, trochę urażona a może i gniewna, lecz nigdy łez nie roniąca, bo przeświadczona o swej wyższości... Prawie cały wiek trzymała Lwów w swych więzach, aż w końcu przyszło jej zdobycz swą porzucić, bo inna władczyni opanowała to serce na zawsze. Że na zawsze, to stwierdzić już dzisiaj można, bo w przeciągu ubiegłych pięćdziesięciu lat wyzbywaliśmy się z opery lwowskiej co chwila jednego szczegółu obcego po drugim, aż stanęliśmy na gruncie zupełnie swojskim, szczytem zaś dążeń tych naszych będzie kiedyś sezon złożony w znacznej przewadze z dzieł naszych kompozytorów.

W lat kilka po tej premierze ukazała się „Hrabina“ znowu na scenie teatru hr. Skarbka, ale w polskiej obsadzie z Jakowicką w roli tytułowej z Zakrzewskim, Borkowskim, Kuncewiczem i Mikulskim w innych partjach. Później śpiewały ją po kolei panie: Marco, Skalska, Kruszelnicka i Gębarzewska, aż w końcu po kilkunastoletniej pauzie nastąpiło ostatnie jej

wznowienie, któremu poświęcić słów kilka należy.

Na obsadę obecną „Hrabiny“ wpłynęły widocznie dwa czynniki: z jednej strony konieczność zastosowania się do personalu, z drugiej zaś pewna intencja bezsprzecznie oryginalna, odbiegająca od poprzednich, a mianowicie: aby przez rzucenie groteskowego oświetlenia na świat obcy wydobyć na pierwszy plan figury czysto polskie, na których niezawodnie i Moniuszce najwięcej zależało. Intencję tę powiodło się kierownictwu zrealizować w zupełności: Bronia bowiem p. Hodakowskiej jak również Chorąży p. Mossoczego niemniej i Kazimierz p. Łowczyńskiego zarysowali się w oczach publiczności tak sympatycznie i jasno, że świat sfrancuziały t. j. Hrabina, Dzidzi i Podczaszyc musieli się odsunąć w głąb. Bo nie trzeba sądzić, ażeby Hrabina miała być traktowana koniecznie na serjo, jak to dotąd czyniły wszystkie artystki osobą swoją, spiewem i grą. Kobieta odrzucająca ukochanego mężczyznę z powodu sukni rozdartej jego ostrogą, nie może być brana na serjo, a jeżeli po latach kilku wraca do niego ze skruchą i zostaje odrzuconą zupełnie lekko, to widocznie i przez nikogo z ludzi swego otoczenia nie była uważana za charakter poważny, bo inaczej na drwiny z jej zawodu nie byliby sobie pozwalali. I z tego to powodu, jak również z powodów czysto wokalnej natury p. Brzeska była jedyną odpowiednią reprezentantką roli tytułowej w ostatniej „premierze“ Moniuszkowskiej. Inna rzecz, że p. Brzeska nie zdołała odczuć granic groteskowości tej figury i zrobiła ją na pierwszem przedstawieniu zbyt jaskrawą. Nie stało się to jednakże ani wskutek zbyt swobodnej gry t. j. ruchów, spojrzeń lub przesadnych podkreślań, ani wskutek spiewu, który w zupełnej poprawności swojej nie miał ani śladu operetki, tylko jedynie wskutek niewłaściwej tualety przywdzianej w akcie drugim, gdzie nie można być Fantaską tylko trzeba być koniecznie Dianą. To niestety zadecydowało o ujemnem wrażeniu i sugestjonowało słuchaczom operetkowość nawet w tych szczegółach postaci, w których jej wcale nie było. Oprócz więc jednej tragedji z suknią, będącej przedmiotem opery, zaszła druga tragedja również z suknią, której ofiarą padła z własnej winy p. Brzeska... Bardzo ładna, pełna smaku biała tualeta w greckim stylu przywdziana przez artystkę na drugiem przedstawieniu poprawiła wprawdzie złe wrażenie pierwszej, ale widzowie pierwszego spektaklu będą mimo to przez długi czas wypominać artystce jej „operetkowość“. A tymczasem p. Brzeskiej możnaby co najwyżej doradzić ostrożniejsze traktowanie wysokich nut wychodzących niekiedy z forsą i drżeniem, i zalecić nadal tę samą co dotąd staranność.

„Hrabina“ na drugiem przedstawieniu zjednała sobie ogólne uznanie; zawdzięczać to należy nietylko korzystnej zmianie dokonanej przez p. Brzeską, lecz i wielu innym szczegółom wypracowanym staranniej. Zyskał na tem zwłaszcza akt ostatni: poprawiono w nim prozę, usunięto niepotrzebne kuplety etc. i tak ułożyła się całość znacznie kształtniej. Wracając do solistów zaznaczyć się godzi, iż partja Broni nietylko należy do najlepszych p. Hodakowskiej pod względem wokalnym, nadając się wybornie do warunków młodej spiewaczki; ale odpowiada wybornie jej kwalifikacjom scenicznym. Podobnie ma się rzecz i z p. Mossoczym który w partji Chorążego czuje się widocznie bardzo swobodnym. Folański za drugim i trzecim razem wżył się już doskonale w Podczaszyca, którego parodystyczną stronę traktuje z umiarkowaniem, wcale nie operetkowo. Najmniej poprawił się p. Horoszyński. Wprawdzie postać zewnętrzną daje wcale udatną, lecz w dykcji i w spiewie nie umie ciągle jeszcze osiągnąć niezbędnej wyrazistości.

Bardzo artystycznym epizodem aktu drugiego tworzącego w ogólności obraz urozmaicony i pełen smaku, był spiew p. Argasińskiej-Choynowskiej jako „słynnej prymadony opery warszawskiej“. Artystka wykonała arję Belliniego z prawdziwem poczuciem starodawnej sztuki: płynnie, dokładnie, ładnie pod względem dźwiękowym i z należytą brawurą w ostatniej części.

Poza solistami zaś wymienionymi powyżej odznaczały się przedstawienia „Hrabiny“ intenzywnym dźwiękiem orkiestry i chórów a nadto jeszcze i niepospolitym wdziękiem w układzie tańców. Za orkiestrę i chóry należą się słowa uznania p. Zunie, który je przygotował i p. Lehrerowi, który ostatnie próby i wszystkie przedstawienia prowadził; za tańce p. Faliszewskiemu, były one bowiem nietylko bardzo dobrze obmyślane i przygotowane ale i wykonane w czem obok Faliszewskiego ponoszą zasługi panie Burkacka i Łozińska. (—)

Z SALI KONCERTOWEJ.

Zjednoczony komitet pomocy dla polskiej ludności Lwowa i kresów wschodnich urządził dnia 6. b. m. koncert. Był to typowy koncert „dobroczynny“. Zaproszono do współudziału cały szereg doskonałych solistów, zaproszono chór i orkiestrę i ułożono program niepraktykowanych rozmiarów. Dobre chęci były tu widoczne, któryżbo zresztą komitet nie wkłada ich w swą pracę i któryż nie stara się o jak największy dochód? Pytanie tylko, czy ten cel nie dałby się osiągnąć raczej artystycznie ułożonym programem, a nie wprowadzeniem na estradę takiej masy wykonawców i przeciągnięciem produkcji od 12-ej do $^1/_2$3-ciej. Aby tego uniknąć powinno się urządzanie podobnych koncertów powierzać osobistości ze świata muzycznego, posiadającej smak artystyczny i doświadczenie. Kierownik zaś artystyczny powinien w pierwszym rzędzie poddać ścisłej cenzurze utwory przeznaczone do wykonania. Przy takich ostrożnościach z pewnością nie zajdzie wypadek, by orkiestra wojskowa zagrała pieśni Karłowicza w układzie na trąbkę solo!

Myśl popularyzowania pieśni Karłowicza podjęta była niewątpliwie w najlepszej intencji, ale jak najnieszczęśliwiej. Bo przecież każdemu wiadome, że kompozytorowi nie szło bynajmniej o wywoływanie efektu przystępną, do ucha wpadającą melodją, lecz o całość wrażenia, utworzoną przez słowo, muzykę i wyraz nadany im w wykonaniu inteligentnego śpiewaka. Przecież jest dosyć utworów orkiestralnych, nadających się zwłaszcza dla orkiestry wojskowej, dlaczegoż zatem wkraczać na teren pieśni, do której zresztą mamy zupełnie dostateczną ilość śpiewaków. Podobnie i odegranie Szopenowskiego poloneza przez orkiestrę nie może być ze stanowiska artystycznego usprawiedliwione, a już tem mniej, jeśli kapelmistrz bez pukania pałeczką w pulpit na znak zakończenia nie może się obejść.

Tyle o orkiestrze 1-go pułku strzelców, która zresztą grała zupełnie poprawnie i czysto. Kapelmistrz p. *Adam Osada* zadał sobie z nią widocznie trudu niemało. Pochwalić też należy produkcje chóru uczniów-żołnierzy „Harfa“ (dyr. p. *Roman Belohlavek).* O solistach rozpisywać się nie będę, gdyż są to sami dobrzy znajomi z estrady i ze sceny: p. *Argasińska - Choynowska,* pianistka *Janina Illasiewiczówna, Franciszek Bedlewicz* i *Czesław Krzyżanowski.* A że za pierwszorzędne produkcje wszystkich bez wyjątku nagrodzono hucznymi oklaskami to rozumie się samo przez się. Bardzo dobrze akompaniowali pp. L. Krobicka i dyr. St. Barański.

Koncerty uczniów konserwatorjum, tej najpoważniejszej uczelni muzycznej w naszem mieście, cieszyły się zawsze wielkiem powodzeniem, a tem bardziej dzisiaj, kiedy żądni dobrej muzyki sposobność usłyszenia jej miewamy tak rzadko.

Na niedzielnym koncercie zgromadziło się też bardzo wiele publiczności, która z zadowoleniem przysłuchiwała się popisom uczniów prof. Z. Kozłowskiej, V. Kurza i M. Wolfsthala. Ponieważ każdy z profesorów tylko swych najlepszych i najbardziej zaawansowanych uczniów dopuszcza do udziału w tych koncertach, przeto z góry można było przewidzieć, że i tym razem produkcje będą miały artystyczną wartość. Najlepiej zaprezentowała się klasa prof. Kurza, który oprócz pny *C. Wohlmannówny* i *H. Bartlówny* wprowadził na estradę nadzwyczaj uzdolnionego *A. Hermelina.* Młody ten pianista posiada wszystkie zalety doskonałego artysty a zatem bardzo wielką biegłość, ładne uderzenie i muzykalność. Wagnera-Liszta „Śmierć Izoldy“ i Mendelssohna „Scherzo“ zagrane były z polotem i smakiem. Prof. Wolfsthal również poszczycić się może bardzo dobrym uczniem p. *E. Stulmanem,* który a mol koncert Vieuxtempsa odegrał bardzo pięknie, składając dowody dużego talentu. Z klasy prof. Zofji Kozłowskiej poznaliśmy panie *E. Bartelmus, E. Kopaczyńską, St. Krochmalnicką* i pana *J. Wolskiego.* Śpiewali wprawdzie poprawnie, nie wywarli atoli głębszego wrażenia. *(ap.)*

OCENY I SPRAWOZDANIA.

Michał Töpfer. Sześć pieśni: 1. Sieroto! Sieroto! 2. Wieczorny dzwon. 3. Ktoby mi to dał o Boże. 4. U okienka. 5. O poranku szumią drzewa. 6. Lwowskim orlętom. Słowa Marji Konopnickiej i Marji Kazeckiej. Edition slave. Wiedeń, Praga.

Michał Topfer. Żałobna muzyka część II. na fortepian. Wydanie j. w.

Utwory powyższe wyszły z pod pióra miłośnika muzyki, który napotkawszy wiersz jakiś odpowiedni szuka dlań stosownej melodji, harmonizuje ją, układa w zwrotki i tworzy w ten

sposób całość przystępną dla każdego amatora-śpiewaka i każdego amatora-słuchacza. Są to rzeczy bezpretensjonalne tak pod względem budowy jak i pod względem harmonizacji, nie mające nic wspólnego z całem nowoczesnem pieśniarstwem. Ale przecież wzbogacenie harmonji przydałoby się autorowi podobnie jak i gruntowniejsza znajomość formy niedopuszczająca już nietylko jakichś niedokładności prozodji, lecz i chroniąca przed pewną monotonją tonalną, bardzo łatwo zrozumiałą przy ciągłych powrotach kadencji i najbliższem pokrewnych tonacyj. Nie można wątpić, że p. Töpfer pisząc dużo podobnych rzeczy, wejdzie na drogę praktyczną i przyswoi sobie to wszystko, co dziś więcej niż kiedykolwiek stanowi dla kompozytora niezbędny zapas środków. Że zdolności jego na to pozwolą daje on dowód w „Żałobnej muzyce“, stojącej na wyższym stopniu artystycznym. Nie mylimy się zapewne przypuszczając, że droga do postępu, sądząc z powyższych kompozycji stoi dla p. Töpfera otworem. *(st. n.)*

Polski kalendarz muzyczny na rok 1919 pod redakcją Mieczysława Skolimowskiego. Warszawa. Wydawnictwo B. Rudzkiego. Cena M 5.

Kalendarz muzyczny, zawierający dokładne i autentyczne wiadomości i informacje z całego państwa jest dla każdego podręcznikiem bardzo pożądanym a ponowne pojawienie się takiego wydawnictwa należy powitać jak najżyczliwiej. Przed wojną kalendarz podobny wychodził również w Warszawie nakładem E. Wendego i S-ki, niniejsza zaś książeczka jest już o wiele okazalszą. Dziełko to o formacie kieszonkowym, ozdobione pięknym portretem Paderewskiego a obejmujące oprócz ogłoszeń 167 stronic druku, składa się z dwóch części: kalendarza miesięcznego i dziennego z podziałem godzin i datami z historji muzyki (str. 1—113) i działu informacyjnego (str. 114 do 167).

Co do podanych dat historycznych zauważyliśmy pewne braki, które w przyszłych rocznikach zostaną prawdopodobnie usunięte. Tak n. p. nie znaleźliśmy wzmianki o I. Zjeździe muzyków polskich we Lwowie, o pierwszem wystawieniu oper „Manru“ lub „Eros i Psyche“ w języku polskim i o wiele innych dla historji muzyki polskiej ważnych zdarzeniach. Nie uwzględnił też autor dat z życia wielu znanych i cenionych muzyków zwłaszcza doby obecnej a wystarczyło zaglądnąć do Polińskiego „Dziejów muzyki polskiej“, by odszukać n. p. daty urodzin ks. Józefa Surzyńskiego, Jana Galla, Henryka Jareckiego i w. i. Są to braki wywołane zapewne pospiechem, a może trudnością sprawdzenia szczegółów odnoszących się do miast od Warszawy oddalonych. Ściśle też biorąc kalendarz ten nie „polskim“, lecz chyba „warszawskim“ nazwać należało, bo Warszawa zajmuje 35 stronic, podczas gdy dla pozostałych 22 miast musiało wystarczyć ich zaledwie 16! Wiemy, jak uciążliwą pracą jest zbieranie dat do kalendarza i że na pomoc najbardziej interesowanych, a zatem muzyków prawie że wcale liczyć nie można a już zwłaszcza w teraźniejszych czasach. Nie chcemy też poddawać krytyce szczegółowej tej części kalendarza a zwłaszcza informacji lwowskich, lecz sądzimy, że dla miasta takiego jak Poznań 17 wierszy za mało, tak samo jak dla Krakowa 14!

Wydawnictwu temu poświęciliśmy nieco więcej miejsca, gdyż — jak już na wstępie zaznaczyliśmy — uważamy je za rzecz niezbędną dla każdego muzyka, nakładcy, handlarza nut i instrumentów — wogóle dla wszystkich, zajmujących się muzyką. Zależy zaś nam na tem, by zawierał rzeczywiście wszystko, co jest nam potrzebne i stał się naprawdę „polskim“ kalendarzem muzycznym.

(ap.)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZE ŚWIATA.

W teatrze lwowskim wznowiono w ubiegłych tygodniach „Widma“ St. Moniuszki i „Toskę“ Pucciniego. Ocenę wykonania „Widm“ umieścimy w następnym numerze. „Toska“ należała bez wątpienia do najlepszych przedstawień sezonu. Wystawiono ją starannie, pod względem zewnętrznym znacznie lepiej niż poprzednio, w orkiestrze zasiadał zespół kompletny, chór dobrze przygotowano a soliści dawali ze siebie wszystko, co w granicach ich talentów i możności leżało. P. Argasińska-Choynowska złożyła dowody, że nietylko spiewaczką jest doskonałą i że w zakresie gry scenicznej potrafi zrobić bardzo wiele, ale że posiada żywą wyobraźnię artystyczną i że umie rozniecić w sobie zapał gorący i szczery. Być może, iż jest na Toskę za drobną w postaci, ale postać ta uduchowiona i pełna życia, wzbudza zainte-

resowanie u słuchacza, zwłaszcza przy śpiewie wysoce artystycznym zarówno pod względem emisji jak pod względem frazy i ekspresji. Scarpia p. Okońskiego ma ustaloną u nas opinję, a jeżeli artysta dodał w grze ten i ów szczegół jeszcze jaskrawszy, to właściwie bez potrzeby, bo i bez nich osiągał zawsze efekty wstrząsające. Bardzo dobrze głosowo usposobiony był p. Łowczyński, Cavaradossi to jedna z najlepszych jego partji.

P. Stanisława Argasińska-Choynowska, artystka opery naszej, której świetną kreację postaci Toski omawiamy na innem miejscu, wystąpi w niedzielę dnia 27. b. m. z własnym koncertem, poświęconym wyłącznie pieśni, której jest jedną z najpierwszych w Polsce wykonawczyń. Stare włoskie: Cacciniego, Amarilli i Pergolesego, Setum'ami, rozpoczną program. Środkowy numer zawiera 4 pieśni Debussyego, niedawno zmarłego przywódcy modernistów francuskich a mian. nuit d'etoiles, Chevaux de bois, Ballade i La mer est plus belle. Zakończą koncert 4 pieśni Rachmaninowa: Ponura noc, Przechodzi wszystko, Bzy i Wiosenne wody. — Udział w koncercie weźmie młodziutka pianistka p. F. Listowska, do niedawna uczennica konserwatorjum lwowskiego, klasy prof. Głowackiego, o której występie prasa lwowska wyrażała się bardzo pochlebnie, podnosząc talent, inteligencję i wyrobioną technikę. Dwa preludja Szopena, Consolation Liszta, Toccata Leszetyckiego i Transkrypcja Pabsta z Onegina Czajkowskiego dadzą możność wszechstronnego ocenienia zdolności debiutantki, rokującej najlepsze nadzieje.

Prof. Zaremba, którego szkoła odbyła dnia 11. b. m. swój popis w Teatrze miejskim z powodzeniem, przenosi się do Warszawy.

Z Warszawy donoszą nam, że konserwatorjum tamtejsze zostało upaństwowione, a na stanowisko dyrektora tej instytucji, powołał Minister kultury i sztuki p. Emila Młynarskiego. Dotąd był dyrektorem p. Barcewicz. Opera warszawska znajduje się obecnie w okresie przełomowym i jak na razie nie gra. Znakomity pianista Aleksander Michałowski obchodził półwiekową rocznicę działalności. Urodzony w r. 1851 kształcił się Michałowski w Lipsku u Moschelesa i Reineckego poczem zawód swój rozpoczął świetnym występem w Gewandhausie. Ale osiadłszy w Warszawie zawiązał z nią serdeczne stosunki na całe życie i opuszczał ją rzadko. Popularność jego jako wirtuoza i nauczyciela była wprost bezprzykładna. Stwierdził to obchód jubileuszowy urządzony w Filharmonji dnia 26. marca b. r. „Lutnia“ warszawska wystąpiła w marcu z wielkim koncertem z rzędu setnym. Dochód z tego koncertu przeznaczono na pomoc dla Lwowa, „w odwdzięczeniu się za gościnne przyjęcie“ podczas zjazdu w r. 1913. Dyr. Maszyński był przedmiotem gorących owacji. Filharmonja ukończyła cykl symfonji Beethovena, wystawiając IX. Nadto wykonano Ryttla „Sen Dantego“ utwór symfoniczny, Mussorgskiego „Noc na Łysej górze“, Skriabina Symfonję C-moll, Berlioza „Harold we Włoszech“ i i.

W Łodzi założono z inicjatywy Z. Birnbauma Towarzystwo miłośników sztuki mające na celu krzewienie muzyki kameralnej.

Jerzy Lalewicz zrezygnował ze stanowiska profesora Akademji muz. w Wiedniu. Donosi o tem „Przegląd muz.

Wanda Landowska, jak donosi „Voss. Ztg.“ ma zamiar opuścić Berlin i osiąść z powrotem na stałe w Paryżu.

Artyści polscy w Wiedniu. Jadwiga Dębicka, Jerzy Lalewicz i Juljusz Wolfsohn wystąpili niedawno w Wiedniu z własnymi koncertami.

Wiedeńska Opera ludowa zmienia dyrekcję. Raul Mader ustępuje z powodu, iż zarząd opery nie był zadowolony z kierownictwa instytucją.

Orkiestra „Tonkünstlerów“ w Wiedniu otrzymuje nowego dyrygenta w osobie Wilhelma Furtwaenglera dotychczasowego dyrygenta w Mannheimie. Oskar Nedbal zatrzymuje swoje stanowisko.

Słynny tenor Enrico Caruso obchodził w Nowym-Jorku 25-letni jubileusz sceniczny.

Konkurs im. I. J. Paderewskiego. W celu uczczenia całożyciowej działalności muzycznej i patrjotycznej I. J. Paderewskiego, Komitet Towarzystwa muzycznego w Lublinie ogłasza konkurs imienia I. J. Paderewskiego dla pianistów i pianistek narodowości polskiej nie starszych nad lat 30.

Warunki konkursu: Pragnący wziąć udział w konkursie winni: 1. Przed dniem 1. czerwca 1919 r. nadesłać listem poleconym pod adresem: Lublin, Tow. Muzyczne, (Kapucyńska 7, II. piętro): *a*) oświadczenie własnoręcznie podpisane, że pragną stanąć do konkursu (Imię, nazwisko, miejsce zamieszkania, dokładny adres), *b*) metrykę urodzenia (kopię), *c*) program, jaki mają zamiar grać.

Uwaga: Dane te zachowane będą w ścisłej tajemnicy aż do otwarcia konkursu; o zgłoszeniu kandydaci otrzymają potwierdzenie.

2. Stawić się w dniu 27. czerwca o godz. 12 w poł. w lokalu Towarzystwa Muzycznego w Lublinie, w celu wylosowania kolejnych numerów gry oraz wpłacić 30 kor. wpisowego.

3. Zagrać przed Sądem konkursowym: *a*) utwór J. S. Bacha lub epoki Bachowi współczesnej (polifoniczny), *b*) sonatę L. v. Beethovena (całą), *c*) dwa utwory epoki romantycznej lub współczesnej: jeden większy o szerszej linji melodyjnej i większych trudnościach technicznych, drugi mniejszy, przyczem jeden z tych utworów winien być dziełem kompozytora polskiego.

Sąd konkursowy stanowić będą: Delegowany przez Ministerstwo sztuki i kultury kierownik wydziału muzyki prof. Felicyan Szopski, uproszeni przedstawiciele Tow. Muzycznego i Konserwatorjum w Warszawie, przedstawiciele Lwowa, Krakowa, Poznania oraz uproszeni inni wybitni muzycy polscy.

Sąd konkursowy przyzna trzy nagrody: I. nagroda Ministerstwa sztuki i kultury 5000 kor, II. nagroda miasta Lublina 3000 kor., III. nagroda Tow. Muzycznego w Lublinie 2000 kor.

Laureaci obowiązani są wziąć udział w „Koncercie Laureatów" 2. lipca 1919 roku, na którym wraz z dyplomami wręczone im będą nagrody.

Otwarcie konkursu w sobotę dnia 28. czerwca 1919 r.

Lublin, w kwietniu 1919 r.

Komitet Tow. muz. w Lublinie:
Teoder Miller, Stefan Plewiński, Antoni Kłosowski, Piotr Szeleźniak, Gustaw Rossman. Tomasz Zurek.

Dyrektor Towarzystwa Muzycznego:
Janusz Miketta.

NEKROLOGJA.

Dnia 6. b. m. zmarł we Lwowie Stefan Surzyński organista i dyrektor muzyki w bazylice archikatedralnej, przeżywszy brata swego ks. Józefa Surzyńskiego zaledwie o parę miesięcy. Ś. p. Zmarły należał do wybitnych polskich muzyków. Urodzony w Księstwie r. 1855 w miejscowości Środa, kształcił się w Regensburgu a następnie uczęszczał do szkoły organistów w Poznaniu poczem stanął na czele jednego z tamtejszych towarzystw śpiewackich. W roku 1888 zajął stanowisko dyrygenta muzyki kościelnej przy katedrze w Tarnowie a w r. 1913 został przez kapitułę powołany do Lwowa na miejsce podobne. Obowiązki swe spełniał do ostatnich dni mimo choroby sercowej, której w końcu uległ. Był autorem sporej ilości utworów. Trzy wielkie msze, oratorjum Betlehem i znaczna ilość pieśni a zwłaszcza układów, wyszły z pod pióra ś. p. Zmarłego. Cieszył się powagą i sympatją w swoich kołach, i pozostawia pamięć pracownika niestrudzonego, obowiązkowego i pełnego znajomości swego zawodu. Cześć tej Jego pamięci!

LM. 20.791/19/VIII.

KONKURS

Magistrat król. stoł. miasta Lwowa rozpisuje niniejszem

konkurs na kierownika (dyrektora) teatru miejskiego we Lwowie.

Stanowisko powyższe nadane zostanie od 1. lipca 1919 na razie prowizorycznie na jeden rok z tem, że w razie niewypowiedzenia przez żadną ze stron na trzy miesiące przed 1. lipca 1920, przedłuża się odnośna umowa na dalszy rok.

Kierownik art. jest odpowiedzialny za całość kierownictwa artystycznego i winien ściśle stosować się do obowiązującego statutu organizacyjnego dla teatru miejskiego we Lwowie.

Kompetenci winni się wykazać, że są obywatelami państwa polskiego i posiadają wymagane do powyższego stanowiska odpowiednie uzdolnienie.

Podania należycie udokumentowane wraz z warunkami kompetentów, należy wnieść w nieprzekraczalnym terminie do 30. kwietnia 1919 do Prezydjum Magistratu kr. stoł. m. Lwowa.

We Lwowie, dnia 6. kwietnia 1919.

J. Neumann, prez. miasta.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. Maja 1919. Nr. 15.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 8.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

NUMER POŚWIĘCONY STANISŁAWOWI MONIUSZCE.

TREŚĆ:

W dniach od 5. do 11. maja 1919

TYDZIEŃ MONIUSZKOWSKI

ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin nieśmiertelnego twórcy „Halki"

W poniedziałek 5. maja b. r. o godz. 6·30 wieczorem

UROCZYSTY OBCHÓD

z następującym programem:

1) „BAŚŃ ZIMOWA" wykona orkiestra,
2) „O TWÓRCY NARODOWEJ OPERY" — profesor Stanisław Niewiadomski,
3) „KRÓLOWI PIEŚNI NIEŚMIERTELNEJ", Janusz Kozłowski, wszyscy soliści, chór i orkiestra,
4) „VERBUM NOBILE", opera w 1. akcie,
5) „W UBIELU — PRZED LATY...", obrazek baletowy z utworów tanecznych Moniuszki i Kurpińskiego.

We wtorek, 6. maja b. r. o godz. 6·30 wieczorem

STRASZNY DWÓR

opera w 4. odsłonach z prologiem.

We środę, 7. maja b. r. o godz. 6·30 wieczorem

DZIADY

sceny liryczne do słów Adama Mickiewicza

FLIS

opera w 1. akcie (po raz pierwszy)

W UBIELU PRZED LATY...

obrazek baletowy.

We czwartak, 8. maja b. r. o godz. 6·30 wieczorem

HRABINA

opera komiczna w 3. aktach

W piątek, 9. maja b. r. o godz. 6·30 wieczorem

HALKA

opera w 3. aktach w nowym układzie scenicznym St. Niewiadomskiego (po raz pierwszy)

W sobotę, 10. maja b. r. o godz. 6·30 wieczorem

1) „PARIA", uwertura — wykona orkiestra,
2) „FLORIAN SZARY" ballada z chórem — odspiewa p. MOSSOCZY
3) PIEŚNI — pp. St. Argasińska-Choynowska i F. Freszel,
4) PIEŚNI CHORALNE — członkowie lwowskich Towarzystw,
5) FLIS, opera w 1. akcie,
6) W UBIELU — PRZED LATY... obrazek baletowy.

W niedzielę, 11. maja b. r. o godz. 6·30 wieczorem

HALKA

Opera w 3. aktach w nowym układzie scenicznym St. Niewiadomskiego

Wykonawcy głównych partji operowych Panie: Argasińska Stanisława, Brzeska Felicja, Hodakowska Jadwiga, Lipowska Helena, Marynowiczówna Stefania, Ostrowska Franciszka, Zacharska Józefa. Panowie: Bedlewicz Franciszek, Folański Bolesław, Freszel Franciszek, Horoszyński Feliks, Jeleński Leon, Łowczyński Tadeusz, Mossoczy Romuald, Niedzielski Karol, Okoński Adam, Zudar Mieczysław. Kierownik artystyczny: prof. Stanisław Niewiadomski. — Reżyser: Adam Okoński. — Kapelmistrze: Józef Lehrer i Stefan Barański. — Dyrygenci koncertu: Adam Sołtys, Stanisław Schmidt i Dr. Artur Rodziński

Rok I. Lwów, 1. Maja 1919. Nr. 15. i 16.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . **40**·—	Marek . . **24**·—
Półrocznie:	K . . **20**·—	Marek . . **12**·—
Kwartalnie:	K . . **10**·—	Marek . . **6**·—

JANUSZ KOZŁOWSKI.

MONIUSZCE KRÓLOWI PIEŚNI NIEŚMIERTELNEJ.

Dzwonów bicie; chwila — przed kotarę wysuwa się postać młodzieńcza z luteńką w ręku *Bekwark.* Poczyna cichym śpiewnym głosem:

I.

Luteńki złotą wiążę nić,
przeszłości dźwięk poruszę
i będą serca wasze śnić
i będą śniły dusze...
Opowiem baśń zamierzchłych dni,
słuchajcie....

(dalekie tony poloneza Moniuszki es-moll)

takty płyną....
Melodją wspomnień lutnia drży
i w mgielnych strefach tony giną
wieczorną, świętą, tą godziną.

(akord ostatni gaśnie.)

Na zamku starym mieszkał król sędziwy
zwał go lud Pieśni nieśmiertelnej Władą
i różne o nim powiadano dziwy,
że gdy poddani nocą spać się kładą —

sędziwy Pieśniarz gwiazdy wichrem chwyta
i ich o radę i natchnienie pyta ...
Słońcom zagląda w twarz jasną bez trwogi,
on moc ma w sobie jak potężne bogi,
bo złotą lutnię dostał od aniołów
i na niej cudne wygrywa piosenki.
Mówią, że często ją bierze do ręki
i osypawszy świętością popiołów,
dobywa na niej jasne wspomnień granie.
Struny tęsknotę wieszczą i kochanie
i w malowanej krwawolicej zorzy
pieśń w borów ciemni od echa się mnoży;
z dymem chat kurnych i pożóg czerwienią
płyną jej tony melodją nabrzmiałą,
w chmurach pełzają i w gwiazdach się mienią.

— — — — — — — — — — —

Na odgłos pieśni skarg i żali
porwały się ogromnym tłumem
spróchniałe wodzów naszych truny
i zmarli dawno powstawali
walk srogich bojowniki,
wszyscy w zbroicach swych ze stali...
jęli gromadzić srebrne szyki,
jęli chorągwie wodzić z szumem,
hussarskie piąć do ramion skrzydła,
porwali się rycerze tłumem,
kute rozwarli w szerz wierzeje,
rumaki jęli brać w wędzidła
i pytać w koło samych siebie
i wichry słać hen! po nowinę:
Co się tam w onej Polszcze dzieje —
żali nie woła ich w potrzebie,
gdy się tak głośno pieśń kolebie —
żali tam noc, żali tam dnieje?

II.

I nadszedł czas, gdy stary król,
co kochał swoje plemię,
Złaman przez życia tęgi ból,
Opuścił rodne plemię....
Porzucił swoją ziemię....
I żegnan żalu łzami
Mistrz pieśniarz nad mistrzami
Odszedł na wieki król....

— — — — — —

Odszedł ten strażnik dawnej chwały,
który był wiedźcem w burz ciemnicy;
kojącą moc melodje jego miały,
strojne — jak miesiąc złotolicy....
Aniołem stał wśród dni upadku,
zwracając wzrok narodu w dale —
w wiek przeszły, w którym okazale
świetność praojce dali w spadku.
Mocarzem był, gdy na skinienie
pancerne stawiał hufce zbrojne,
grad kul — surm krzyki — łun płomienie,
A cichym, kiedy w jezior fali
malował oczy gwiazd spokojne
i czerwień słońc, jako się pali
u świtu zórz....
Król odszedł już...

(wracają tony poloneza)

A gdy umierał, lutni ton
Ostawił w zamku starym,
by — chocia jego nadszedł zgon
akordów swym pogwarem
nad ludem grała szarym
i w niebios srebrny skłon
rozbiła pieśni ton....
aż przyjdzie ten wyśniony czas,
że z pogrzebanych zrzucą głaz!

III.

(orkiestra gra jasne i uroczyste trio poloneza)

Hej! struno dźwięcz! dziś lutni graj!
rozpostrzej wolnych skrzydeł loty;
nad białą wieś nad mroczny gaj
płyń śród jasności i ochoty....
— — — — — — — —

Hej! w błyskawicy natchnień dzwoń!
gromami uderz w nieb filary,
srebrne łzy tonów siejbą roń
i w błyskawicy natchnień dzwoń,
piorunem obudź z snu świat stary!
— — — — — — — — —

Więc lutnio! Mistrza tony nieć,
Królewski dwór niech wstanie!

Pieśni zwycięska w słońce leć,
Nieś nieśmiertelnych granie!

(ukazuje się korowód postaci operowych Moniuszki niosących mu hołd — dzwony biją, orkiestra gra trio z poloneza)

Walą dzwony,
dzwony walą
z piersi całej....
krwią i stalą,
hukiem chwały
hymn wspaniały!
I ziemica brzmi okolna....
Walą dzwony....
Serc miliony:
*słuchaj królu! **Polska wolna!***

(wszyscy powtarzają ostatnią zwrotkę.)

ŻYCIORYS STANISŁAWA MONIUSZKI.

Rodzina Moniuszków osiadła na Litwie, wywodzi pochodzenie swe od rycerza włoskiego Moneo, który według podania przybyć miał w XV. wieku do Polski i za zasługi orężne otrzymał szlachectwo, polskie nazwisko, herb Krzywdę i dobra w województwie Podlaskim. Z całego szeregu potomków tego protoplasty wyróżnia się dzielna postać pana Sędziego, którego dwór w Śmiłowiczach był siedliskiem zarówno cnót obywatelskich i staropolskich obyczajów, jak dostatku, oświaty i zamiłowania w literaturze i sztuce. Zmarłszy w roku 1807 pozostawił pan Sędzia sześciu synów i cztery córki. Wyposażeni suto pod względem majątkowym, zdolni i pełni charakteru odznaczali się równie jak ojciec dzielnością i męztwem oraz jasnością umysłów. Czwarty z ich rzędu Czesław, osiadłszy w Ubielu obok Śmiłowicz, ożenił się z Elżbietą Madżarską i w rok później został ojcem jedynego dziecka, które przyszło im na świat dnia 5. maja r. 1819 i otrzymało imię Stanisława.

Środowisko, w którem się wychował Stanisław było na wskroś swojskie. Prostota obyczajów i serdeczność okazywana ludowi, łączyła się tu z tradycjami wyższej oświaty, co nie pozostało bez wpływu na kierunek umysłu i upodobań dziecka. Jednym z charakterystycznych szczegółów było zamiłowanie do teatru, objawiane w rodzinie niejednokrotnie przez urządzanie przedstawień. Lud łączył się ze dworem — pieśń sielska wchodziła często w jego podwoje. Muzykalna matka powtarzała te melodje śpiewając i grając dziecku, które je chwytało łakomem uchem. Pieśni historyczne Niemcewicza miały być w dalszym ciągu jedną z głównych pobudek dla talentu chłopaka. W ósmym roku życia zawieziono go do Warszawy w celu przygotowania do szkół. Tu zaczął się uczyć i muzyki u Augusta Frejera znanego wówczas pedagoga warszawskiego, który niebawem orzekł, jak się później okazało zupełnie trafnie, że zdolności dziecka były wybitne, lecz wyraźnie ku kompozycji skierowane a nie ku wykonawstwu.

Zmiana stosunków majątkowych nie pozwoliła jednakże na dalsze prowadzenie kosztownej edukacji w Warszawie a gdy chłopak po ukończeniu szóstej klasy gimnazjalnej zachorował w dodatku, wtedy postanowiono skierować go ku służbie rządowej mającej przy licznych stosunkach i koneksjach zapewnić młodzieńcowi świetną karjerę. Ale tu odezwał się po raz pierwszy przyszły artysta. Projekty spełzły na niczem rozbiwszy się o niezłomną wolę siedemnastoletniego wówczas Stanisława, który postanowił się oddać muzyce i w tym zawodzie pracować na kawałek chleba, co stawało się niezbędnem wobec znacznego pogorszenia się stosunków majątkowych państwa Moniuszków. Aby sobie stworzyć podstawy

do zawodu muzyka i przyszłej pracy twórczej udał się w roku 1837 do Berlina, gdzie w osobie znanego ogólnie teoretyka Rungenhagena znalazł pożądanego nauczyciela. Przeszło dwa lata bawił Moniuszko w Berlinie poczem zaopatrzony w świadectwo niemieckiego muzyka powrócił do kraju.

W roku 1840 ożenił się z panną Aleksandrą Müllerówną w Wilnie i tu osiadł. Młoda osoba była jedyną jego miłością. Poznał ją jeszcze przed wyjazdem do Berlina i mimo znacznych przeszkód ze strony własnej rodziny pojął za żonę. Znalazł w niej wierną towarzyszkę życia dzielącą z poświęceniem się zupełnem dolę i niedolę młodego muzyka. A zawód wywalczony z takim trudem wcale różowo się nie przedstawiał zwłaszcza w początkach. Moniuszko wziął na siebie obowiązki organisty u św. Jana, a nadto udzielał lekcji muzyki. Kompozycje przynosiły mu dochód niewielki, gdyż w czasach owych nie było u nas nakładców, którzyby umieli wprowadzić kompozycje młodego muzyka w świat i wyrobić mu wziętość pożądaną.



W pierwszych latach pobytu swego w Wilnie napisał kilka operetek jak „Ideał“, „Loterja“, „Karmaniol“, „Nowy Don Kiszot“, „Nocleg w Apeninach“, „Żółta Szlafmyca“, „Woda cudowna“ i „Sielanka“. Większa ich część zaginęła. Komponował też liczne pieśni i ballady, i zaczął w tym czasie wydawać śpiewniki. Powstawały niemniej i utwory kościelne a między niemi Litanje Ostrobramskie. Pierwszy wzlot młodego kompozytora na szersze horyzonty datuje się od roku 1846 gdy wystawiono w Warszawie „Loterję“ dnia 12. września, z którego to tytułu udał się w roku następnym do Warszawy. Ale z wycieczką tą nie powiodło się: nic nie zdołał dla siebie wyjednać, żadnej opery jego dalszej nie przyjęto, a miał już ze sobą wówczas „Halkę“ początkowo w dwu aktach napisaną. Więcej szczęścia napotkał w Petersburgu dokąd się udał w roku 1849 z przyjacielem swym wileńskim śpiewakiem i nauczycielem śpiewu Bonoldim. W Petersburgu zaprodukował uwerturę „Bajkę“, kantatę „Mildę“ i pieśni; przyjęcie ze strony publiczności i krytyki było nad wyraz życzliwe, całe towarzystwo petersburskie przyjęło młodego kompozytora ciepło i serdecznie. Muzycy rosyjscy Glinka i Dargomyżski nie poskąpili mu uznania.

Powróciwszy z Petersburga zajął się Moniuszko wykończeniem „Halki“, ale obok tego zakrzątnął się i około miejscowych stosunków tamtejszych. Dzięki temu powstało tam towarzystwo muzyczne im. św. Cecylji a tymczasem i sława kompozytorska autora „Mildy“ zaczęła się rozchodzić i w końcu nareszcie otwarła mu podwoje niezbyt dlań dotąd chętnej Warszawy. W dzień Nowego Roku 1858 wystawiono nareszcie „Halkę“. Był to dzień epokowy zarówno dla opery warszawskiej, jak dla kompozytora i sztuki polskiej. „Halka“ wzbudziła zapał wśród publiczności i ugruntowała na zawsze imię Moniuszki jako kompozytora narodowego.

Powodzenie „Halki“ w Warszawie wprost bezprzykładne pociągnęło za sobą zaproszenie Moniuszki na dyrektora opery, którą to posadę objął z dniem 1. sierpnia roku 1858. W kilka lat później zajął ponadto jeszcze stanowisko nauczyciela harmonji i kompozycji w Instytucie muzycznym tamtejszym. Niebawem Petersburg, Praga, Moskwa, Kraków, Lwów i Poznań wystawiły „Halkę“.

W Warszawie rok-rocznie występował z koncertem produkując nowe swe utwory „Widma“, „Sonety krymskie“, „Panią Twardowskę“ i wiele innych rzeczy z dziedziny muzyki estradowej. Słynnej miłośniczce muzyki p. Kalergis zawdzięczał w tym czasie wyjazd do Paryża dokąd dla zapoznania się ze sztuką stolicy ówczesnej Europy z dawna już pragnął się udać. Z podróży tej przywiózł „Flisa“

jednoaktową sielankę, po której we dwa lata wystąpił z „Hrabiną“ a w rok po niej z jednoaktową operą „Verbum nobile“. Następnem dziełem był „Straszny dwór“ (1865) dorównujący popularnością „Halce“, po nim zaś nastąpiła opera „Paria“ (1869) i ostatnia „Beata“. Oprócz tego pozostawił w rękopisach parę oper niepokończonych jak „Rokiczana“, „Trea“ i inne.

Pobyt w Warszawie nie dawał znakomitemu kompozytorowi ani zupełnego zadowolenia ani niezamąconego pokoju. Był nieustannie przeciążony pracą a przytem i ze strony krytyki doznawał przykrości, które mu życie zatruwały. „Parię“ przyjęto bez uznania, co Moniuszkę boleśnie dotknęło, gdyż operę tę uważał za dzieło swe najdojrzalsze. Chory w ostatnich latach na serce już od roku 1870, pod wpływem kilku równocześnie doznanych zawodów uległ atakowi śmiertelnemu dnia 4. czerwca 1872.

Ze śmiercią Moniuszki zeszedł do grobu najpopularniejszy, obok gienialnego Szopena, kompozytor polski. Mimo wysokiej kultury artystycznej zdobytej przez muzyków tej miary jak Żeleński, Noskowski, Paderewski, Stojowski, Zarembski i wielu innych aż do najmłodszych, żaden ani produktywnością ani popularnością Moniuszce nie dorównywa. Ogromna ilość utworów jego (patrz strony następne) świadczy wymownie o wielkiej potrzebie wypowiadania się zapomocą tonów, a chociaż może nierzadko nasuwa zarzut pewnej pobieżności pióra, to jednak w pierwszym rzędzie dowodzi niepospolitej mocy przemawiania do serc swoich rodaków. Język Moniuszki był wyłącznie swojski.

Jako człowiek pozostawił twórca „Halki“ po sobie pamięć czystego, pięknego charakteru. Skromny, cichy, zamknięty w sobie i milczący posiadał serce niezwykłej tkliwości i naturę idealisty miłującego ogół, gotowego do poświęcenia i spieszącego wszędzie z pomocą. Miał usposobienie głęboko religijne, co ujawniło się dostatecznie w licznych utworach kościelnych pisanych ze szczerą i gorącą wiarą. Czyżby potrzeba było wspominać jeszcze o uczuciach jego patryjotycznych? Był to Polak czujący żywo i płomiennie, wielbiciel wszystkiego co łączyło się z przeszłością Polski, miłośnik literatury ojczystej, którą znał doskonale interesując się nią nieustannie.

W muzyce upodobał sobie nadewszystko Schuberta i Szopena, ale za szczyt doskonałości uważał Mendelssohna, którego forma wykończona podziw w nim wzbudzała. Cenił także Haydna bardzo wysoko, rozumiejąc go lepiej niż Beethovena.

Jak dotąd nie posiadamy monografji Moniuszki zupełnie wyczerpującej. Czytelnikowi pragnącemu poznać coś więcej ponad krótki życiorys niniejszy podajemy książki następujące: Aleksander Walicki: Stanisław Moniuszko, Bolesław Wilczyński: Moniuszko i sztuka narodowa, Aleksander Poliński: Stanisław Moniuszko, Al. Ar.: Stanisław Moniuszko, jego życie i dzieła.

St. Niewiadomski.

PIEŚŃ POLSKA I STANISŁAW MONIUSZKO.

Wielki wyłom wyrządzony w rozwoju polskiej sztuki muzycznej przez pełen klęsk i burz wiek XVII., pozostawił na niej niezatarte swe ślady. Epoka czasów Zygmuntowskich złota i dla muzyki, jaśniejąca imionami Zieleńskich, Leopolitów i Gomułków, nie miała połączenia z następną w której wszelka praca to raczej dzieło przypadku, niż owoc naturalnego, prawidłowo rozwijającego się ruchu, siew rzucany na grunt wcale nie uprawiany. Spóźnialiśmy się ciągle, o rozmaite dość wielkie odstępy czasu. Gdy u sąsiadów już o reformie opery włoskiej myślano, u nas zaledwie ją wprowadzono, gdy w ojczyźnie Haydna symfonja i kwartet szczytów już dosięgały, u nas dopiero zakładano instytucje mogące wykonywać muzykę instrumentalną, gdy wreszcie zagranicą w początkach bieżącego stulecia pierwsze zorze romantyzmu zabłysnęły pod przewodnictwem Schuberta i Webera, myśmy uprawiali jeszcze jałową pseudo-klasyczną muzykę. Przez dość długi czas, mało co mogliśmy zrobić sami bez Niemców i Włochów; pierwsi dawali nam niezbędne podstawy naukowe, chleb codzienny i suchy, drudzy karmili słodyczami swej melodji. I z tą jednak pomocą, jeszcze nie było można nadążyć owemu postępowi, jaki na Zachodzie szybkim krokiem pospieszał naprzód. Ale dziwić się temu nie można. Za dużo trosk mieliśmy właśnie w tym czasie, a gdyby i tych nie było, to już sam ekono-

miczny i polityczny stan kraju tłumaczy nam dostatecznie wszystko.

Że wielkie formy symfoniczne nie rozwinęły się, a w muzyce instrumentalnej tylko fortepian zajął wybitne stanowisko, to są rzeczy łatwo zrozumiałe, uderza nas tedy raczej, że pieśń w półśnie pogrążona, przez całą prawie połowę wieku XIX. oczekiwała mistrza, który powołałby ją do życia. Wszakże ona wydaje się najprostszą, najprzystępniejszą formą a obywa tak małymi środkami...

Tu jednakże nie tyle forma zewnętrzna ile sama jej istota tłumaczy nam to opóźnienie. Pieśń — rozumie się, świecka pieśń artystyczna zwana przez Niemców Kunstlied — pochodzi wprawdzie od ludu i często jego prostotę przybiera, jest jednakże dziecięciem romantyzmu, posiadać więc musi wszystkie jego barwy, jego świeżość i fantazję, jego swobodne kształty i osobny rodzaj piękna. Stosownie do swego szerokiego przeznaczenia nie ogląda się ona na główne środowiska życia społecznego, lecz przeciska przez wszystkie warstwy i dostaje do zakątków kraju odległych. Jakkolwiek niesie ze sobą ziarna szlachetnego i wytwornego smaku, przecież jest demokrakratyczną. Jeżeli jednak ma być zrozumianą, to wymaga rozpowszechnionego na szerokie przestrzenie wykształcenia muzycznego. jak niemniej wykształcenia umysłu i duszy.

W czasach, gdy w dziedzinie poezji najulubieńszą i najpopularniejszą strawą ogółu były tkliwe i naiwne wierszyki Fr. Karpińskiego, pieśń owa artystyczna nie miałaby co robić w dworkach naszych szlacheckich. Wystarczyły wówczas jeszcze piosnki o „Księżycu, co się wił po ścianie“, o „Zosi, której się chciało jagódek“ śpiewane nieuczonymi głosami przy dźwięku odwiecznych klawikordów lub gitar, a bardzo często i bez żadnych akompaniamentów. I nawet znacznie później jeszcze, gdy już nasza poezja podniosła zwycięzko sztandar romantyzmu; w muzyce klasyczne Filony i Laury, błąkały się przez długie lata po wioskach i siołach, nie chcąc miejsca ustąpić ludowym Maćkom i Kaśkom. W miastach znowu wpływ opery przeszkadzał właściwie rozwojowi pieśni, a przez długie lata śpiew solowy w koncertach, za godną siebie formę uważał jedynie arję teatralną, co zresztą w Niemczech dopiero za czasów Schumana przełamano na korzyść pieśni.

Wobec tego, wszelkie zagadki co do twórczości naszej na tem polu przestają istnieć. Nie zadziwiamy się, że dopiero w jakie pół wieku istnienia opery, ukazują się pierwsze piosnki (I. Elsnera) i że w chwili, gdy w Niemczech pojawia się epokowa pieśń Schuberta „Erlkönig“ u nas przygotowują w Warszawie wydawnictwo „Śpiewów historycznych“ Niemcewicza z muzyką ułożoną na śpiew i fortepian przez pokaźny zastęp kompozytorów i kompozytorek, którzy z całą naiwnością amatorów nie cofnęli się przed trudnem i niewdzięcznem zadaniem ilustrowania muzyką rymowanej historji polskiej. Wydawnictwo to rozpowszechnione znacznie, bo ponawiane w następnych latach kilkakrotnie, charakteryzuje wymownie ówczesny sposób pojmowania pieśni. Wzięli się do niej amatorowie, których nazwiska nierównie więcej blasku arystokratycznego nadały dziełu niż artystycznego — dość tu wymienić hr. Zamojską, hr. Chodkiewiczową, księżnę Wirtemberską i hr. Rzewuskiego oprócz kilku innych. Do tego grona przyłączyła się i Marja Szymanowska, słynna owego czasu pianistka, po kilka zaś utworów skomponowali dwaj muzycy Franciszek Lessel i Karol Kurpiński, którzy też zapewne musieli rękę przyłożyć i do reszty śpiewów, gdyż rażących usterek nie spotykamy w tem amatorskiem zbiorowem dziele. Karol Kurpiński zbyt jest znany, aby należało do nazwiska jego dodawać jakiekolwiek objaśnienie, ale o Lesslu należy nadmienić, że był to muzyk dobry, urodzony w Polsce, syn Wincentego Lessla, nauczyciela muzyki u księcia Adama Czartoryskiego w Puławach. Rzecz prosta, że utwory Lessla i Kurpińskiego chociaż polotu wyższego nie posiadają są tu najlepsze, niemniej jednak całość artystycznego znaczenia nie ma.

Ten dyletancki poziom śpiewów historycznych niestety i nadal nie zmienił się w polskiej pieśni, przez całą prawie pierwszą połowę bieżącego stulecia. Pojawiły się prace Elsnera i Królikowskiego o metryczności polskiego języka i prozodji, konserwatorjum warszawskie uprawiało naukę śpiewu i naukę teorji, ukazywali się śpiewacy zdolni i muzycy biegli zwłaszcza fortepianiści, pieśń jednak nie wzrastała mimo, że i wspaniały rozkwit literatury naszej powinien ją był użyźnić. Traktowano tekst pod względem prozodji i deklamacji wcale .niestarannie, w melodji nadużywano

rytmu mazurka, ducha poezji nie usiłowano wcale odtwarzać, towarzyszenie zaś śpiewu ograniczało się do szablonowych zwrotów harmonicznych i na skromnej formie pobrząkiwanych jednostajnie akordów. Niektóre znowu przy całem swem ubóstwie, posługiwały się czasem wymyślnymi pasażami fortepianowymi, zapożyczonymi z ulubionych wówczas warjacyj lub z ćwiczeń Czernego. Nawet muzycy skądinąd wykształceni i zasłużeni jak Dobrzyński, Każyński lub Nowakowski nie umieli wzbić się wyżej; chociaż każdy z nich a zwłaszcza ostatni niemałą ilość pieśni pozostawił. Kilka z nich wyróżniających się dodatnio, nie może w oczach naszych uratować całości od zarzutów, na jakie zasługuje. Nie ratują ich nawet pieśni w liczbie 17-tu pozostawione przez genialnego Szopena. Znajdujemy wśród nich melodje cudownie piękne jak Moja pieszczotka, Życzenie lub Piosnka litewska, lecz zarówno z traktowania deklamacji jak i akompaniamentów widzimy, iż Szopen do nich żadnej nie przywiązywał wagi. Za tem twierdzeniem przemawia i to, że wyszły one nie za życia mistrza, lecz po jego śmierci, a zatem może i wbrew jego życzeniu. Widocznie i on nie odczuwał jeszcze i nie uznawał tego nowego rodzaju sztuki, mimo że utwory Schuberta nie mogły mu być obce, i że w gruncie rzeczy, tworząc swe genialne drobnych rozmiarów kompozycje jak preludja, nokturny i mazurki, sam stawał się natchnionym pieśniarzem, mimo że nie posługiwał się słowem. Zresztą gdyby się chciało koniecznie 17-tu śpiewom Szopena nadać wyższe znaczenie w dziejach pieśni, to i w tym razie jeszcze honor pierwszej połowy XIX. stulecia nie będzie ocalony, gdyż w druku ukazały się one dopiero w sześć lat po zgonie swojego twórcy t. j. w roku 1855.

Ale widocznie przeznaczeniem pieśni było urodzić się na Litwie, tam gdzie zeszło słońce poezji naszej. Tam się pojawił jej twórca S t a n i s ł a w M o n i u s z k o. Przy okolicznościach w jakich te pieśni powstały należy się przez chwilę zatrzymać.

Osób śpiewających z nut — czytamy w jednem z wiarygodnych źródeł — było na Litwie bardzo niewiele. Te zaś, które uczyły się śpiewu, śpiewały arje włoskie lub francuskie, bo śpiewów polskich wcale nie było. Jeżeli zaś i były, to tylko zwrotki ośmiotaktowe z akompaniamentem z dwóch kolejno zmieniających się akordów złożonym. W każdym z tych utworów nie było ani śladu charakterystyki, jeżeli zaś melodja się podobała, to bez najmniejszego skrupułu podkładano pod nią wiersze, po kilka lub kilkanaście nawet. Śpiewy Elsnera lub Kurpińskiego na Litwę nie zachodziły, znane one były tylko osobom mającym stosunki bliższe z Warszawą. Epokę miała stanowić — powtarzam za tym samym autorem — „Duma o hetmanie Kosińskim" do słów Bohdana Zaleskiego utworu Ignacego Platona Kozłowskiego. Posiadała ona do każdej zwrotki inną melodję, a w przegrywkach rytm naśladujący tentent kopyt końskich, to znowu wystrzały i odgłosy dzwonów. Ile wartości artystycznej w niej było trudno dziś ocenić, gdyż zaginęła bez śladu, miała jednakże „w zdumienie wszystkich wprawiać". Na każdy zaś sposób mogła istotnie obudzić tu i ówdzie zmysł do nowszego rodzaju śpiewu. Utwory, które w następnych latach się pojawiały, wydawane w Wileńskim „Dzienniku muzycznym" przez Weissa i Lewkowicza, nie posiadały żadnej wartości lub były przedrukami z obcej literatury muzycznej.

Gdy więc Moniuszko osiadłszy w Wilnie po powrocie swym z Berlina, jako dwudziestoparoletni młodzieniec, zaczął w świat puszczać pierwsze swe pieśni, były one niezaprzeczenie nowością i musiały niewątpliwie wywierać wrażenie na muzykalne jednostki. Jeżeli mamy dosłownie brać wyrazy jednego z przyjaciół Moniuszki, to „Świtezianka" rozpoczynająca pierwszy śpiewnik wywołała również „zdumienie". Zdziałał to głównie akompanjament, na którego trudność narzekano, zachwycając się oryginalnością pomysłów a więcej zapewne jeszcze melodyjnością utworu. Z wydawaniem jednakże nie szło gładko. Żaden nakładca wileński nie chciał drukować kompozycyj nawet gdyby je miał od kompozytora w podarku otrzymywać, bo zachwyt kilkudziesięciu osób nie wystarczał na pokrycie kosztów nakładu. Komunikacja z Warszawą tak była jeszcze wówczas utrudniona, że o wydawaniu tam niepodobna było nawet myśleć, tem więcej, że w Warszawie imię młodego muzyka wcale nie było jeszcze znane. Firma berlińska Bote & Bock pierwsza wydała parę najwcześniejszych jego utworów, nie zrobiwszy jednak na nich dość korzystnego interesu, cofnęła się. Nie pozostawało mu nic innego, jak chwycić się drogi prenumeraty i w ten sposób w ciągu lat kilku wyszły trzy śpiewniki domowe od-

dzielnie. W kilka lat później wydawały już księgarnie Zawadzkiego w Wilnie, Friedleina, Gebethnera i Wolffa w Warszawie powtórne nakłady tychże śpiewników, w roku 1858 ukazał się czwarty, a następnie w kilka lat później piąty i szósty.

Obok utworów, zawartych w tych zbiorach, wychodziły jeszcze pieśni osobno. Zliczywszy je wszystkie razem, otrzymujemy poważną liczbę dwiestuczterdziestu, jaką żaden kompozytor polski ani przed nim ani po nim poszczycić się nie może.

Już na samej tej cyfrze tak pokaźnej możnaby oprzeć twierdzenie, że Moniuszko w pierwszym rzędzie był pieśniarzem; budujemy je jednak na znacznie silniejszej podstawie, bo na charakterze twórczości i na stanowisku utworów jego zajętem w literaturze naszej muzycznej. W początkach, ważną rolę odegrały u niego liczne i rozmaite wpływy z zewnątrz. Bardzo być może, iż w najwcześniejszem już zaraniu tworzenia, owe Śpiewy historyczne, które jako młody chłopak umiał podobno na pamięć, obudziły w nim myśl, iż pieśni należy się wybitnie narodowy charakter i że tę próżnię trzeba wypełnić. Dalej znowu niepodobna przypuścić, aby kształcąc się u Rungenhagena w Berlinie, nie miał się poznać z niemiecką pieśnią nowoczesną: z Schubertem i innymi kompozytorami, a muzykę Löwego do kilku ballad Mickiewicza znał na pewno, gdyż pojawiła się ona nawet w nakładzie wileńskich wydawców. Wpływ Włocha Bomoldiego, nauczyciela śpiewu, zamieszkałego w Wilnie, a zaprzyjaźnionego z nim ściśle także niemało oddziałał. Mając śpiewaka tuż obok siebie, Moniuszko zapoznawał się z techniką wokalną i podlegał ciągłemu impulsowi do tworzenia nowych rzeczy. W końcu przypisać można wiele i wrażeniu jakie nań wywarła poezja nasza romantyczna. Czuł się nią podniecony, ośmielony do lotu, przepełniony nadzieją i widokami na przyszłość. Jednak silniejszym może był pociąg wewnętrzny. Posiadał bowiem Moniuszko jedną z tych natur muzykalnych skłaniających się głównie ku melodji, dla których jednak polifonja jest raczej rzeczą kombinacji, smaku, wiedzy a może nawet i obowiązku artystycznego, niż rzeczą konieczności z wewnątrz idącej. Podobnie było zresztą u niego i z harmonją. Uczuwając z jednej strony niezbędność bogatszego żywiołu harmonicznego, z drugiej znowu instynktownie zdaleka się trzymał od wszystkiego, co mogłoby go z równowagi wyprowadzić. A w tem już bezsprzecznie tkwiły właściwości artystyczne pieśniarza.

Pod wieloma względami był to talent nadzwyczaj pokrewny z talentem Fr. Schuberta. To samo zespolenie się z melodją na życie i śmierć, to samo oddawanie jej pierwszeństwa, ta sama łatwość wynachodzenia jej i ta sama rozrzutność w jej użyciu. Dalej ten sam pogodny młodzieńczy ton twórczości, wstręt do refleksji, krytyki i zbyt długiej mozolnej pracy nad wykończeniem utworu, a nawet ta sama nieraz wielomowność. Różnili się znowu głównie w tem, że na Schubercie znać wychowanie muzykalne, znać że muzyka wsiąknęła w jego krew już w latach dziecięcych, że wykołysał się on nieledwie wśród wzorów najlepszych. Stąd w twórczej działalności, obok olbrzymiej ilości pieśni pojawia się symfonja i muzyka komnatowa, gdy Moniuszko zwraca się w stronę wokalną w zupełności: ku pieśni, śpiewom kościelnym, kantacie i operze. I nic dziwnego, gdyż pierwsze wrażenia w dziecięcych latach, zawdzięcza on znacznie mniej muzyce klasycznej niż śpiewom ludowym, dolatującym go z łąk i pól rodzinnego Ubiela. Nie przynosił on ich wprawdzie żywcem na papier nutowy, ale pod wpływem ich reminiscencji tworzył przez całe swe życie.

To też nawet w operze pozostał Moniuszko więcej pieśniarzem niż kompozytorem dramatycznym. Dość byłoby przytoczyć tu te najwybitniejsze ustępy „Halki", „Flisa", „Strasznego dworu" lub „Verbum nobile", w których pieśń nieraz w formie najdrobniejszej, porusza w sposób wprost czarodziejski najtkliwszą strunę naszych serc. Czyż piosnka o gołąbku w „Halce", dumka Jontka lub melodja „Gdyby rannem słonkiem" będąca w gruncie rzeczy pieśnią rozszerzoną, nie stoją wyżej od scen ansamblowych, duetów i innych scenicznych numerów opery? A czyż podobna wyobrazić sobie coś bardziej lirycznego nad arję z kurantem w „Strasznym dworze"? Są to klejnoty pieśniarstwa polskiego i pozostaną niemi na długie lata.

Wśród pieśni zawartych w śpiewnikach lub wydanych oddzielnie, znachodzimy wielką ilość utworów pierwszorzędnej wartości. Wogóle podzielić się one dają na następujące kategorje: ballady, pieśni poważne, pieśni charakte-

rystyczne i humorystyczne, wreszcie ulotne bardzo liczne i w treści swej najrozmaitsze. Pierwsze z nich pod względem rozmiarów najszersze i z tego powodu najmniej przystępne, stosunkowo najmniej są też i znane z wyjątkiem popularnych „Czatów" i „Trzech Budrysów". A jednak „Rybka", ballada również do słów Mickiewicza, swoją wartością artystyczną na większą uwagę zasługuje bez kwestji. Szkoda, że długością przechodzi wszystkie inne, wskutek czego jest trudną i nużącą dla wykonawcy i dla słuchacza. Inne pieśni, wyjąwszy trzy poważne treny do słów Kochanowskiego (muzyki kościelnej nie bierzemy tu na uwagę) przedstawiają się nam naprzemian pod postaciami krakowiaka, dumki, mazurka lub poloneza w rozmaitych odmianach. Spotykamy nadto i ruch zbliżony do marsza (Czarny krzyżyk, Pieśń rycerska, Stary kapral). Istnieją jeszcze oprócz tego śpiewy w takcie sześcio- lub dwunasto- ósemkowym, te jednak z wyjątkiem bardzo ładnej „Zosi sieroty" i często śpiewanej pieśni „Znaszli ten kraj" przedstawiają przeważnie typ najmniej udatny (Do Wilji) trochę suchy i bezbarwny.

Widocznie potrzeba było Moniuszce rytmów pochodzenia tanecznego o typie swojskim. Pod tym względem jest niezrównanie świeży w krakowiakach („Wesół i szczęśliwy", „Na Wawel", „Wiosna" i w. i.) a w dumkach rzewny i serdeczny („Kozak", „Wędrowna ptaszyna", „Dwie zorze"). Znakomitemi w swoim rodzaju są utwory charakterystyczne jak „Maciek" lub „Dziad i baba". W pierwszym maluje kompozytor przepysznie fantazję chłopską podniecona i szalejącą pod wpływem bolu. Jest to może jedyny utwór Moniuszki o kolorycie ponurym, mieszającym się w oryginalną całość z typowym rytmem krakowiaka. Utwór ten mógłby w czasach znacznie późniejszych powstać a zachwycalibyśmy się jego modernizmem. „Dziad i baba" znowu, posiada dużo spokojnego humoru i dobrodusznego gawędziarstwa.

Pieśni Moniuszki przeszły granicę kraju i dotarły tam nawet, gdzie dla oper jego za mało było miejsca. Trzydzieści kilka wyszło ich w przekładzie francuskim, kilkanaście w rosyjskim a pewna ilość i w niemieckim, nie wliczając w to oczywiście tych kilku, które Moniuszko sam w początkach zawodu swego w niemiecki zaopatrzył tekst. Rozpowszechnianie ich jest zasługą i obowiązkiem śpiewaków naszych, szkoda tylko, że trzymają się oni zbyt jednostronnie kilku uprzywilejowanych jak n. p. Kozak lub Krakowiak.

Rzut ten oka na Moniuszkę pieśniarza, jakkolwiek pobieżny i niewyczerpujący, powinien wystarczyć do zdania sobie sprawy z tego jakie stanowisko zajął on wobec naszej pieśni, a zwłaszcza wobec jej przeszłości. Stworzył ją — był Schubertem polskiej muzyki. A jeżeli ściśle rzecz oceniając, pod względem znaczenia dla sztuki ogólnej nie moglibyśmy mu przyznać w hierarchji artystycznej stopnia zajmowanego przez Schuberta, to przecież zapominać nam nie wolno, że Moniuszko pod innym duchowym względem przewyższa go niewątpliwie; opromienia go bowiem wielka miłość Ojczyzny, wielkie przywiązanie do pieśni ludu własnego i szlachetny cel stworzenia dla sztuki narodowej rzeczy przed nim nie istniejącej. Odczuwamy to w każdej prawie jego nucie i dzięki temu, odnosimy przy słuchaniu wrażenia dla nas wyłącznie zrozumiałe. Jeżeli chwilowo z tej drogi zboczył, to sam uznawał, iż łatwo byłoby mu zabłąkać się. W jednym z jego listów takie znachodzimy słowa: „Po obliczeniu sil swoich, decyduję się nie porywać na przedmioty, które nie są nam swojskie. Nie powodzi mi się w obcej sferze, w której wyglądam jak murzyn biało malowany".

Za te słowa szczere i za cały legion pieśni będący ich wcieleniem, zachowuje dlań Naród cześć i wdzięczność niewygasłą.

„HALKA" ST. MONIUSZKI
w nowym scenicznym układzie.

Z zarzutami przeciw układowi libretta „Halki" można się było spotykać od lat już dość dawnych, rażące bowiem błędy tegoż musiały uderzać wszystkich, którzy od akcji operowej żądali jakiej takiej bodaj jasności i logiki. Dawniejsza szkoła niezwracała uwagi na tego rodzaju wykroczenia, mając na oku jedynie tylko efekt muzyczny; nic więc dziwnego, że i najzdolniejsi nawet kompozytorowie otrzymawszy w głównym zarysie tekst podatny do oparcia na nim melodycznego swego pomysłowania, nie poddawali zbyt ścisłej krytyce zawartości libretta literackiej. Ale w drugiej połowie XIX. stulecia zapatrywania zmieniły się znacznie, niewątpliwie pod wpływem reform

Wagnerowkich, zaczęto od owej pory stawiać librecistom wymagania, które też nie pozostały bez oczekiwanego skutku. Dzięki temu, nowoczesna twórczość operowa wykazuje wielki postęp pod tym względem, a nawet Włochy, dawniej siedlisko rozrzewniającej wprost pobłażliwości na punkcie „dramatu“ operowego (Trubadur!), mogą się dziś pochlubić całym szeregiem doskonałych librettów operowych. Stary Verdi za swej młodości zupełnie obojętny na wszelkie subtelności literackie, szukający tylko przeważnie jaskrawych, grubych efektów, odpowiadających swej twórczości, w ostatnim jej okresie zaczął wielką wagę przywiązywać do tekstów; już zatem od „Aidy“ począwszy, spotyka się w nich wielką staranność w szczegółach, wykluczenie wszelkiej płytkości, logikę w rozwijaniu wypadków, uzasadnienie psychologiczne postępowania działających osób, a przytem i plastykę sceniczną, dozwalającą słuchaczowi rozumieć całość, chociażby nawet tu i ówdzie wymknęło się uwadze jedno i drugie słowo.

Nasz Moniuszko nie miał niestety do dyspozycji librecistów doświadczonych, a tem mniej przejętych nowemi ideami. Pisał więc na dawniejszą modłę, szczęśliwy, że całe bogactwo pomysłów swych melodyjnych może wyładować, i niebaczny na to, że wiąże je z akcją mniej lub więcej pobieżnie obmyślaną, a przeprowadzoną po większej części bardzo prymitywnie. Publiczność zachwycona obfitością i czarem melodji, również nie czuła się tem pokrzywdzoną ani w swem poczuciu logiki ani w pojęciach swych estetycznych. Dopiero z okazji zamierzanego niejednokrotnie wystawienia „Halki“ zagranicą, zaczęto zastanawiać się bliżej nad błędami układu jej scenicznego. To i owo okazywało się wprost niemożebne do przemycenia przed kontrolą oka nieco bardziej badawczo patrzącego i myśli nieco głębiej wnikającej w treść akcji. Wynik tych obserwacji kończył się zazwyczaj ujemnie dla losów „Halki“, gdyż nie widząc lekarstwa na jej wady i niedostatki, odstępowano od zamiaru jej wystawienia. Jeżeli się nie mylę, nieporadność ta miała swe źródło przedewszystkiem w nieznajomości naszych obyczajów, które jak to niebawem obaczymy, niejednokrotnie same przynoszą rozwiązanie kwestji.

Jednym z najbardziej rażących błędów libretta jest zaraz na wstępie wprowadzenie Halki do dworu Stolnika. Żadna dziewczyna wiejska, a już tem bardziej skromna i cicha Halka, nie ośmieliłaby się wejść na pokoje państwa i tuż pod bokiem „jasnej panienki“ rzucać się ukochanemu paniczowi na szyję. Podobnie i żadna dobrze wychowana panienka ze dwora nie wychodziłaby przypatrywać się awanturze wyprawionej (finał dawnego II. aktu) przez chłopską parę. Trudno sobie też wyobrazić, ażeby orszak pański idący do ślubu, zatrzymywał się tuż przed kościołem z powodu jakiejś „bladej dziewczyny“ i dłuższy czas nią się zajmował. Do grubszych nieprawdopodobieństw należy również i zamiar Halki podpalenia kościółka, w którym jej ukochany bierze ślub z inną. Jeżeli bowiem u ludu naszego myśl pomszczenia się łączy się najczęściej z zamiarem podpalenia nienawistnej jakiejś osoby, to idzie tu raczej o spalenie jej dobytku, a nie o śmierć w płomieniach. A już wypadku podniesienia ręki z palącem się łuczywem na kościół, to chyba żaden ludoznawca nie umiałby przytoczyć. Do najmniej jasnych spraw należy kwestja, gdzie się rzecz odbywa: pierwszy akt w mieście, w wielkiem, a więc w Warszawie? A ostatni? Zdaje się, że we wsi Janusza. Kiedyż jednak panna młoda brała u nas ślub nie ze swego domu lecz z domu narzeczonego? Przytem i rozklad akcji razi niejednostajnością. Akcja rozgrywająca się w dwu pierwszych aktach nie wypełnia ich należycie i robi wrażenie jakby dwa razy rozpoczynała się na nowo.

Otóż te to główne błędy libretta dopraszały się koniecznie zmian, aby całość opery uczynić prostszą, jaśniejszą i plastyczniejszą dla oka widza. W myśli też zachowania muzycznej treści prawie całkowicie bez zmiany, a nawet i uwypuklenia należytego jej piękności, ośmieliłem się zmienić dotychczasowy układ sceniczny w sposób następujący.

Miejsce, w którem akcja się toczy, zostało rozdzielone pomiędzy dwie w sąsiedztwie leżące wsie: jedna należy do Stolnika, druga do Janusza. Pierwszy akt odbywa się u Stolnika. Widzimy po prawej stronie fasadę dworu tylną z wejściem do ogrodu zajmującego połowę sceny, po lewej fronton kaplicy ukrytej wśród krzewów i drzew, między kaplicą a sztachetami dworskiego ogrodu biegnie droga z perspektywą w głąb, ukazującą krajobraz z rzeką i widokiem na oddalone góry. Akcja rozpoczyna się przed zachodem słońca, Z oszklonych drzwi dworu wchodzą Stolnik, Zofja i Janusz, konkurent przyjęty niedawno, wszyscy

w oczekiwaniu gości mających przybyć na zaręczyny. Na drodze pojawia się tymczasem Halka z pieśnią: „Jako od burzy krzew połamany“. Pogoda wśród trojga osób ze dworu zostaje tą smutną pieśnią zakłócona na chwilę, Zofja zajrzała przez sztachety postać nieznajomej dziewczyny... Ale Janusz umie ją uspokoić i gładko usunąć, wprowadzając razem ze Stolnikiem napowrót do dworu. Sam wybiega z ogrodu na drogę za głosem Halki. Tu następuje duet „O mój sokole“ i przyrzeczenie bliskiej schadzki, gdy równocześnie przy zapadającym się zmierzchu, goście zjeżdżają się do dworu a nawet kilku młodych ludzi przebiega ogród w poszukiwaniu Janusza. Szczęśliwy narzeczony w myśli, że udało mu się dawną kochankę przybyłą w tak niefortunnej chwili zupełnie uspokoić, odchodzi co najwyżej potroszę nieswój, ale Halka tymczasem zamiast oddalić się z obejścia zatrzymuje się przy sztachetach i z uporem wpatruje w dwór, co szczęście jej zniweczył. Tu łączy się dawny akt I. w całość z aktem II., rozumie się po usunięciu scen tanecznych (polonez, arja Stolnika i mazur), Halka spiewa arję „Gdyby rannym słonkiem“, następnie całą scenę z Jontkiem, aż wreszcie podniecona jego szyderstwem i odgłosami zabawy odbywającej się we dworze, wybucha rozpaczą i dobija do furty ogrodowej, co wywołuje ruch we dworze, przybycie mężczyzn, Janusza a nawet Stolnika i doprowadza do najsilniejszej dramatycznej katastrofy t. j. wypędzenia Halki wraz Jontkiem ze dworu. Tu się kończy akt I. obecnego układu.

Akt drugi jest dawnym aktem III. Halka wraca do domu t. j. do wsi Janusza. Wypadek we dworze Stolnika pomieszał jej zmysły. Lud zgromadzony na tańce przed karczmą boleje nad jej nieszczęściem. Akt ten pozostał bez zmiany w składzie. Uległo jej jedynie zakończenie. Gdy zapadł wieczór a księżyc wzeszedł, Jontek wynurza się z żalem „do Haliny, do jedynej“. Spiewa swe „Szumią jodły“ a nastrojową tą sceną kończy się akt II.

Po świetnej polonezowej przygrywce orkiestralnej jesteśmy we wstępnej świetlicy dworu Stolnika. Dziemba wprowadza głównem wejściem do sali lud mający powitać nowożeńców wracających od ślubu. Jakoż wchodzą po kolei: Stolnik, Zofja i Janusz wraz z orszakiem, Halka tymczasem wśliznęła się pomiędzy dziewczęta wiejskie. Wywiązuje się sekstet z chórem (spiewany dawniej przed kościołem:) Zofja rozpoznaje Halkę, Jontek do poddańczych hołdów ludu dorzuca swój buntowniczy okrzyk: wróżbę cierpień... A tu czas powitać i braci szlachtę tłoczących się zewsząd. „Niechaj żyje para młoda“, polonez, arja Stolnika, wreszcie wspaniały mazur, płyną po kolei (w tym samym porządku co dawniej w I. akcie) wesoło, hucznie i okazale. Ale po ukończonym tańcu na cały obraz jasny i wspaniały padają mgliste zasłony, z poza nich zaś dają się słyszeć organy. To muzyka i spiew rannej mszy odprawianej w kaplicy. Odsłania się też niebawem dekoracja aktu I. Halka w najzupełniejszem przygnębieniu, trzymająca się uporczywie obejścia dworskiego, ukazuje się oczom widza w całej swej niedoli. Wykrzyk rozpaczy daje się słyszeć: „Ha dzieciątko nam umiera“, dalej poryw zamierzonej zemsty, łuczywo zapalone u lampy kościelnej, ruch ku nienawistnemu dworowi, opamiętanie się, pieśń przebaczenia,.. Halka biegnie ku rzece i topi się. Gdy ją nieżywą układają na trawniku przydrożnym, ze dworu wychodzi drużyna weselna właśnie po ukończonych godach. Na niebie zorza zaczyna się czerwienić...

Jak widzimy zmieniony został jedynie układ scen a poniekąd i treści w jej kilku szczegółach oraz i układ muzycznych „numerów“ z nią związanych. Tekst uległ niektórym tylko niezbędnym poprawkom, muzyka zaś w kilku zaledwie miejscach musiała być zmieniona. Ograniczyłem się w tem do najdrobniejszych zmian harmonicznych, modulacji i minimalnych rozszerzeń zapomocą progresji. Wstęp do III. aktu został utworzony z poloneza, muzykę organową w tymże akcie zaczerpnąłem z mszy Moniuszki. *St. Niewiadomski.*

OSNOWA TEKSTÓW CYKLU MONIUSZKOWSKIEGO.

VERBUM NOBILE

opera w 1 akcie; słowa *Jana Chęcińskiego*, muzyka *Stanisława Moniuszki*.

Osoby:

Pan Serwacy . . .	Romuald Mossoczy
Zuzia, jego córka .	Stefania Marynowiczówna
Pan Marcin . . .	Adam Okoński
Stanisław, jego syn	Franciszek Freszel
Pan Bartłomiej . .	Bolesław Folański

Wieśniacy, wieśniaczki.

Rzecz dzieje się przed dworkiem szlacheckim.

Wystawiono po raz pierwszy w Warszawie 1. stycznia 1861 we Lwowie 24. sierpnia 1872.

Treść:

Dwaj przyjaciele pan Serwacy i pan Marcin dali sobie przed laty verbum nobile, że ich dzieci Zuzia i Stanisław będą parą skoro podrosną. Lata minęły, a gdy pewnego razu Stanisław z polecenia ojca wybrał się do miasta, położonego w pobliżu wioski pana Serwacego, ujrzał w kościele śliczną dziewczynę, w której zakochał się na zabój. Była to Zuzia. Nie słuchając przestróg starego sługi Bartłomieja popędził za nieznaną na swoim wózku. Przypadek jednak zrządził, że oś pękła a Stanisław w upadku zwichnął rękę. Podejmuje nieznajomego pan Serwacy u siebie, a Zuzia chorego pielęgnuje. Obawiając się, że przygoda jego dojść może do uszu ojca, nie wyjawia swego prawdziwego nazwiska i żyje pod przybranem imieniem Michała. Nie wie o tem, że pan Bartłomiej zawiadomił pana swego o całej sprawie. Miłość Michała znalazła oddźwięk w sercu Zuzi, a gdy w dzień jej imienin młody szlachcic składa jej swe życzenia, przychodzi do wyznania. Pan Serwacy przypadkowo usłyszał ich słowa i zakłada veto. Nie może zezwolić na związek Zuzi z Michałem, gdyż związany jest słowem, iż wyda córkę za syna przyjaciela. Na nic perswazje młodych: verbum nobile to święta rzecz! A teraz rozgniewany, ponownie daje słowo, że Zuzia nigdy nie będzie żoną Michała. Strapiony Michał, wiedząc, że nic nie zdoła szlachcica skłonić do złamania danego słowa, odchodzi. W tem nowy gość przybywa. To pan Marcin, stary ów przyjaciel pana Serwacego przyjechał, by w myśl danego słowa omówić sprawę zaręczyn ich dzieci. Pan Serwacy prosi o zwłokę; wszak Zuzia taka młoda, dopiero co wróciła z pensjonatu, młodzi się nie znają i t. d. Lecz wszystko na nic! Pan Serwacy obstaje przy swojem prawie! Przychodzi nawet do sprzeczki, wśród której przyjaciele chwytają już za rękojeść karabeli. Lecz w samą porę przybiega Michał-Stanisław. Wyznaje, on ojcu, co nabroił, a gdy się okazuje, że to właśnie ten Michał jest przeznaczonym mężem Zuzi, radość młodych nie zna granic. Lecz w tem nowa wyłania się przeszkoda. Wszak niedawno pan Serwacy dał verbum nobile, że Zuzia nigdy nie wyjdzie za Michała. Ogólna konsternacja. Ale szybko Zuzia znalazła na to radę. Nie chce za męża Michała lecz Stanisława a o Michale chętnie zapomni.

STRASZNY DWÓR

opera w 4 aktach, a 5 odsłonach, słowa *Jana Chęcińskiego*, muzyka *Stanisława Moniuszki.*

Osoby:

Miecznik . . .	Adam Okoński
Jadwiga } jego córki	Jadwiga Hodakowska
Hanna }	St. Argasińska-Choynowska
Pan Damazy, totumfacki miecznika, starający się o względy Hanny	Feliks Horoszyński
Zbigniew } husarze	Romuald Mossoczy
Stefan }	Tadeusz Łowczyński
Cześnikowa, ich stryjenka . . .	Franciszka Ostrowska
Maciej, były żołnierz, stary sługa Zbigniewa i Stefana	Bolesław Folański
Skołuba, klucznik miecznika . . .	Leon Jeleński
Marta, gospodyni w wiosce Zbigniewa i Stefana	Lina Sauer
Grześ, parobczak .	Karol Pietraszewski
Ochmistrzyni . .	L. Dokupilówna

Rzecz dzieje się w akcie I. (1) w obozie, I. (2) w domu Zbigniewa i Stefana, II., III. i IV. we dworze Miecznika.

Wystawiono po raz pierwszy w Warszawie 28. września 1865, we Lwowie 18. stycznia 1877.

Treść:

I. (odsłona 1.) Dwaj młodzi husarze Zbigniew i Stefan wracają z wojny do domu. Przed namiotem żegnają towarzyszy i wśród brzęku kielichów oświadczają, że żyć będą w stanie bezżennym. Towarzysze broni opiewają rozkosze wolnego stanu.

I. (odsłona 2.) Stolnikowicze powrócili pod rodzinną strzechę witani przez wierny lud chlebem i solą. Chcą życie pędzić spokojne, w zgodzie z ludem i sąsiadami. Lecz stryjenka ich pani Cześnikowa inne ma plany. Obu młodzieńców chce ożenić z córkami pani Skarbnikowej ze Skier. Gdy się jednak dowiaduje, że Zbigniew i Stefan o żeniaczce wogóle nie myślą i że mają zamiar odwiedzić sąsiadów a to w pierwszym rzędzie pana Miecznika z Kalinowa, w obawie, by się tam nie zakochali w pięknych jego córkach, chcąc ich odstraszyć, opowiada historję o „Strasznym Dworze“ Ka-

linowskim. Powiada, że ongiś na ród Miecznika rzucono klątwę i że od tej pory co noc w zamku straszy. Ale przestroga nie pomogła, gdyż Stolnikowicze pomimo tego wybierają się w ostatni dzień roku do starego przyjaciela ich ojca.

II. W domu Miecznika odbywa się zabawa. A więc łowy dla mężczyzn, wróżby dla niewiast. Kieruje wszystkiem palestrant pan Damazy, totumfacki Miecznika i starający się o względy Hanny. Przybywa Cześnikowa i przynosi nowinę o powrocie Stolnikowiczów. Ale chcąc ich wartość obniżyć, opowiada, że postanowili żyć w bezżennym stanie i że są „to tchórze, istne dwie niewiasty". Hanna i Jadwiga postanawiają obu rycerzy wystawić na próbę a i pan Damazy, który przeczuwa w nich rywali radby im spłatać figla. Zjeżdżają Stolnikowicze wraz ze starym sługą Maciejem, podejmowani przez Miecznika bardzo serdecznie. Nie przeczuwają co ich czeka.

III. Na noc przeznaczono dla Stefana obszerną komnatę, w której wiszą dwa portrety prababek i znajduje się stary zepsuty zegar kurantowy. „Cisza dokoła, noc jasna, czyste niebo, księżyc płynie swobodnie po przestrzeni bez chmur" spiewa Stefan a przed oczyma jego staje obraz pięknej Hanny. Wtem stary zepsuty zegar zaczyna bić i wygrywa swą melodję. Lecz nie uląkł się Stefan! Wszak zna tę piosenkę! To ojciec „ucząc ich władać drewnianym pałaszem, tak często nucił ten uroczy śpiew" a także matka gdy „z anielskim swym uśmiechem strzeże synów, igrających w cieniu drzew". W tem stare obrazy prababek przemawiać poczynają, prowadząc ze sobą spór. I tego młodzian się nie uląkł, przeciwnie, coraz bardziej piękna Hanna myśli jego ogarnia. W duszy Zbigniewa podobna tworzy się przemiana pod wpływem budzącej się miłości ku Jadwidze. Udaje się zatem do brata i tu obaj zwierzają się wzajemnie ze swoich afektów. Najbardziej uląkł się „strachów" stary Maciej i postanawia rzecz zbadać. Odnosi to nadzwyczajny skutek, gdyż wydobywa z zegara zaklętą jego duszę, którą jest — pan Damazy. W obliczu obu braci i Macieja, by usprawiedliwić obecność swą w zegarze, opowiada, że zamek ten powstał z sierocej krzywdy i dlatego straszy,

IV. Wieść ta wywarła zamierzone wrażenie. Obaj bracia zamierzają opuścić tak niecne miejsce, a gdy przy pożegnaniu pada na nich podejrzenie o tchórzostwo, Maciej bez ogródki powtarza co słyszał z ust Damazego. Oburzony tem Miecznik każe odszukać Damazego, by go do odpowiedzialności pociągnąć, a tu właśnie jak na to wpada kulig z p. Damazym na czele. Widząc, że opowiadanie jego było zmyślone, obaj bracia proszą o rękę córek Miecznika. I teraz dopiero dowiadują się o historji „Strasznego Dworu". Dziad Miecznika miał dziewięć córek, które wszystkie jedna po drugiej powychodziły zamąż, podczas gdy panny z sąsiedztwa nie mogły znaleźć mężów. Z tego to powodu dwór Kalinowski nazywał się w okolicy — strasznym.

FLIS

opera w 1. akcie: słowa *St. Bogusławskiego*, muzyka *Stanisława Moniuszki*.

Osoby:

Antoni	Leon Jeleński
Zosia	Helena Lipowska
Szóstak	Romuald Mossoczy
Franek	Franciszek Bedlewicz
Jakób	Bolesław Folański
Feliks	Mieczysław Zudar

Rzecz dzieje się nad Wisłą.

Wystawiono po raz pierwszy w Warszawie 24. września 1858, we Lwowie 14. marca 1860.

Treść:

Burza na Wiśle! Rozszalałe fale uderzają z łoskotem o brzegi. Lecz zwolna niebo zaczyna się rozjaśniać, wzburzone żywioły się uspakajają. Zebrany na brzegu lud wznosi modły do Boga, dziękując za ratunek. Jedyna Zosia strapiona, gdyż dręczy ją niepewność o losy kochanego Franka — flisaka. Uspokaja ją wierny Szóstak donosząc, że Franek cały i zdrów na tratwie swej wnet przybędzie. Ma jednak Zosia jeszcze inne zmartwienie. Ojciec jej Antoni nie chce słyszeć o ubogim zięciu i dał słowo Jakóbowi, fryzjerowi z pobliskiej Warszawy, że odda mu córkę za żonę. Daremne są prośby Zosi, daremne perswazje przyjaciół: danego słowa nie złamie! Przybył Franek, ale wieść o postanowieniu Antoniego radość jego w smutek przemienia. Gdy i jego prośby nic osiągnąć nie zdołały, postanawia wyjechać w inne strony, gdyż „cierpienia jego skrócić może tylko śmierć!" Lecz ratunek bliski! Z rozmowy z Jakóbem okazuje się, że obaj są braćmi rodzonymi. Jakób nie chcąc stać na przeszkodzie miłości dwojga kochających się istot zwalnia Antoniego z danego sobie słowa — a młoda para pada sobie w objęcia.

WIDMA

sceny liryczne do słów *Adama Mickiewicza,* muzyka *Stanisława Moniuszki.*

Osoby:

Guślarz	Adam Okoński
Starzec	Leon Jeleński
Wieśniak	Franciszek Szymański
Pasterka w żałobie .	Janina Turczyńska

Widma:

Józia . . .	Helena Lipowska
Rozalka . . .	Lili Kocourkówna
Dziedzic . . .	Romuald Mossoczy
Kruk	Roman Hierowski
Sowa	Eug. Kwiatkiewiczowa
Zosia	St. Argasińska-Choynowska
Gustaw . . .	Seweryn Szumer

Wieśniacy, Wieśniaczki.

Wystawiono po raz pierwszy w sali koncertowej we Lwowie 1. kwietnia 1874, na scenie w inscenizacji Stanisława Dobrzańskiego 14. marca 1878.

Treść:

Tekst zaczerpnięty z Mickiewicza „Dziadów“.

HRABINA

opera w trzech aktach, słowa *Władysława Wolskiego,* muzyka *Stanisława Moninszki.*

Osoby:

Hrabina, młoda wdowa . .	Felicja Brzeska
Primadonna opery warszawskiej . . .	St. Argasińska-Choynowska
Chorąży . . .	Romuald Mossoczy
Bronia, jego wnuczka . . .	Jadwiga Hodakowska
Kazimierz . .	Tadeusz Łowczyński
Podczaszyc . .	Bolesław Folański
Dzidzi, jego siostrzeniec . .	Adam Okoński

Rzecz dzieje się na początku przeszłego stulecia. Akt I. i II. w Warszawie, akt III. na wsi. Między aktem II. a III. upływa kilka lat.

Wystawiono po raz pierwszy w Warszawie 7. lutego 1860, we Lwowie (w roku 1872 w teatrze niemieckim) 22. października 1874.

Treść:

Akt I. W domu hrabiny, pięknej, a młodej wdowy, ma się odbyć wspaniały bal. Dzidzi, siostrzeniec Podczaszyca, gorący wielbiciel hrabiny, a główny aranżer balu, zapowiada przybycie całej sosjety warszawskiej, całego towarzystwa „de la Blacha“, samej nawet pani de Vauban! Projektowane jest przedstawienie, złożone z alegorycznych tańców, śpiewu itp., ale nadewszystko budzi ogólne zainteresowanie wspaniała suknia hrabiny. O sukni tej mówi cała Warszawa. Chorąży, stary sąsiad Podczaszyca, przybywa również do domu hrabiny, gdzie bawi jego wnuczka Bronia. Lecz przywykli do życia na wsi i do staropolskich obyczajów, nie mogą znaleźć upodobania w tych nowoczesnych zabawach. Bronia tęskni za wsią, lasami, polami, a od powrotu wstrzymuje ją to jedynie, że kocha młodego ułana Kazimierza, który ulega wpływom zalotnej hrabiny i na młode dziewczę nie zwraca uwagi. Przysłała nareszcie Łazarowicz wspaniałą toaletę a całe zebrane u hrabiny towarzystwo zachwyca się tem arcydziełem sztuki krawieckiej.

Akt II. Przygotowania do balu już ukończone i właśnie przed przybyciem pani de Vauban i sosjety — ma się odbyć generalna próba. A więc tańce: Zefir goniący Florę, Neptun (Podczaszyc) na Wiśle i kotyljon kostiumowy, primadonna opery warszawskiej spiewa włoską arję, a gdy Dzidzi oznajmia, że druga spiewaczka, kasztelanka, zachorowała, wspomina Kazimierz, że przecież także Bronia spiewa! Uproszona przez całe towarzystwo spiewa Bronia swą zaściankową piosnkę o Jasiu, co na wojenkę poszedł. Lecz piosenka ta, podobnie jak polskie stroje Chorążego, Broni i Kazimierza, wywołuje rozdźwięk wśród tego sfrancuziałego towarzystwa i nikt tej smętnej piosenki nie zrozumiał prócz Kazimierza, Podczaszyca i Chorążego.

W tem Dzidzi oznajmia zbliżanie się pani de Vauban i całej sosjety. Spieszy na ich przyjęcie hrabina podając ramię Kazimierzowi, lecz ten nie będąc przywykłym do salonów, w ścisku ostrogą rozdziera wspaniałą toaletę hrabiny. Tu cały „dramat“ się tworzy. Oburzona dama odtrąca niezgrabnego rycerza, a ten mocno rozżalony, opuszcza jej dom, podczas gdy Dzidzi tryumfuje.

Akt III. Po kilku latach spotykamy wszystkich znowu na wsi u Chorążego. Podczaszyc, który się kochał w Broni, widząc beznadziejność swych afektów, pociesza się „siuprem zieleniaczkiem“ a hrabina, dowiedziawszy się, że Kazimierz z wojny wraca do domu, zjeżdża z Dzidzim, by tutaj młodego bohatera ponownie zwabić w swe sidła. Lecz Kazimierz w czasie wojny zapomniał o hrabinie, serce

jego stęskniło tylko za towarzyszką lat dziecięcych za Bronią... Na widok starego dworu, pól, ogrodu i tej, o której czy to wśród bitwy, czy też przy ognisku biwaku marzył, daje wyraz swym uczuciom, Podczaszyc, choć dobrze podochocony — poznał, że te dwie młode istoty się kochają, a nie chcąc dopuścić, by hrabina przeszkodziła ich szczęściu, prosi Chorążego w imieniu Kazimierza o rękę Broni. Hrabina widzi, że dla niej wszystko stracone, wyjeżdża, pozostawiając młodą parę ich szczęściu,

---

W UBIELU — PRZED LATY...

Sceny baletowe, ułożone z utworów *Kurpińskiego* i *Moniuszki.*

Tańce układu *Stanisława Faliszewskiego.*

W domu państwa Moniuszków w Ubielu zabawa. Dzieci, zaproszone z sąsiedztwa na imieniny Stasia tańczą mazura, do którego mama przygrywa na klawikordzie. Po tańcach stryjcio opowiada dzieciom bajkę. Ale Staś zmęczony zabawą usnął podczas opowiadania. Nie chcąc mu snu przerywać, mama nakazała dzieciom pokój opuścić. Staś został sam. We śnie widzi mamę i stryjcia, przemienionych w młode osoby. W gronie pań i panów tańczą po staroświecku. Gdy zniknęły pary przeszłości zjawia się w świetle księżyca duch melodji. Budzi Stasia i podprowadza go do klawikordu. Posłuszny wezwaniu, Staś zaczyna grać. Pojawiają się pary krakowskie, zataczają wesołe kręgi, a porwawszy małego muzyka w środek, unoszą w górę — tę przyszłą chlubę zaścianku w Ubielu.

BALLADA O FLORJANIE SZARYM.

Słowa *J. Korzeniowskiego*, muzyka *Stanisława Moniuszki.*

Po bitwie pod Głuszynem zwycięskie hufce nasze dotarły pod Płowce, gdzie powtórnie rozprawiły się z niemcami i rozbiły ich w puch. Król, zwiedzając pole bitwy, ujrzał siedzącego na ziemi pod drzewem starego szlachcica Florjana Szarego. Stan jego był beznadziejny: w pierś kopię mu wbito i „wydarte miał jelita". Lecz gdy Król nad cierpieniem jego się litował, szlachcic mu rzekł: „Panie! Nie żal się mej doli, bo zły sąsiad gorzej boli, niż jelita wyciągnięte, niźli kopia wbita w pierś!"

Zestawił *Alfred Plohn.*

Z powodu braku miejsca podamy szczegółowy spis dzieł St. Moniuszki w numerze następnym.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

DATY ODNOSZĄCE SIĘ DO ŻYCIA STANISŁAWA MONIUSZKI I JEGO DZIEŁ.

1818	20/8	Slub rodziców Stanisława Moniuszki. Czesława z Elżbietą Madżarską.
1819	5/5	* Stanisław Moniuszko w Ubielu.
1827	15/8	Rodzina Moniuszków przenosi się z Ubiela do Warszawy.
1830		Rodzina Moniuszków przenosi się z Warszawy do Mińska.
1834		Stanisław Moniuszko przestaje uczęszczać do szkół z powodu nadwątlonego zdrowia.
1836		St. Moniuszko wyjeżdża do Wilna.
1837	19 9	Stanisław Moniuszko wyjeżdża na studja muzyczne do Berlina.
1838		Stanisław Moniuszko występuje w Berlinie jako kompozytor i wydaje u firmy Bote i Bock 3 pieśni do słów Mickiewicza z przekładem niemieckim Blankensee'go „Sen", „Niepewność, „Do D. D."
1839	18/6	St. Moniuszko powraca z Berlina i osiada w Wilnie.
1840	25 8	St. Moniuszko poślubia pannę Aleksandrę Müllerówną i otrzymuje posadę organisty przy kościele św. Jana w Wilnie. Napisał też w tym roku pierwszą operetkę „Loterja".
1841		Premiera pierwszego dzieła scenicznego Moniuszki „Nocleg w Apeninach" we Lwowie.
1843		Pierwsze przedstawienie „Loterji" w Mińsku w teatrzyku Schmidhoffa.
1843	18 11	Pierwsze wykonanie muzyki do melodramatu „Kasper Hauser" w Mińsku.
1844	5/6	W Polskim Tygodniku Petersburskim pojawia się bardzo pochlebna recenzja Kraszewskiego o Moniuszce jako pieśniarzu.
1845	19 1	Pierwsze wykonanie muzyki do melodramatu „Don Juan de Barbastro" w Wilnie.
1845	6 5	Pierwsze wykonanie muzyki do melodramatu „Sabaudka, czyli błogosławieństwo matki" w Wilnie.
1846	12/9	Pierwsze wykonanie „Loterji" w Warszawie.
1848	1 1	Pierwsze wykonanic dwu-aktowej „Halki" w sali Müllerów w Wilnie.
1848	1/5	Pierwsze wykonanie „Bajki" (Conte d'hiver) w Wilnie.
1848	18/12	Pierwsze wykonanie „Mildy" w sali Müllerów w Wilnie.
1749		Moniuszko jedzie do Petersburga, gdzie wykonano po raz pierwszy „Mildę" i „Bajkę".
1850		† Matka St. Moniuszki.
1852	8 3	Pierwsze wystawienie „Nijoły" w Wilnie.
1852	25/5	Pierwsze wystawienie „Bettly" w Wilnie.
		W roku tym wykonano też po raz pierwszy „Jawnutę" (pierwszy tytuł „Cyganie") w Wilnie.
1854	16/2	Pierwsze wystawienie dwu-aktowej „Halki" w teatrze w Wilnie.
1856	20/3	Wykonano w Petersburgu po raz pierwszy „Madonnę" hymn Petrarki na orkiestrę, chór i baryton solo, „Nijołę" i „Smierć Abla".
1857	19 3	Pierwsze wykonanie Uwertury wojennej w Wilnie.
1858	1/1	Pierwsze wystawienie cztero-aktowej „Halki" w Warszawie.
1858	1/8	Moniuszko zostaje kapelmistrzem opery w Warszawie.
1858	24/9	Pierwsze wystawienie „Flisa" w Warszawie.
1860	7/2	Pierwsze wystawienie „Hrabiny" w Warszawie.
1860	14 3	Pierwsze przedstawienie „Flisa" we Lwowie.
1860	26/11	Pierwsze przedstawienie cztero-aktowej „Halki" w Wilnie.
1861	1/1	Pierwsze wystawienie „Verbum nobile" w Warszawie.
1861	29 10	Pierwsze wystawienie operetki „Nowy Don Kiszot" we Lwowie.
1865	28 9	Pierwsze wystawienie opery „Straszny Dwór" w Warszawie.
1865	7 10	Setne przedstawienie „Halki" w Warszawie.
1866	27/8	Pierwsze wystawienie baletu „Monte Christo" w Warszawie.
1867	17/3	Pierwsze przedstawienie „Halki" we Lwowie.
1868	16 2	Pierwsze wykonanie „Sonetów krymskich" w Warszawie.
1868	28/2	Pierwsze wystawienie „Halki" w Pradze czeskiej.

1868	25/6	Pierwsze wystawienie baletu „Na kwaterze“ w Warszawie.
1869	13/6	Pierwsze wystawienie „Jawnuty“ we Lwowie.
1869	8/12	Pierwsze wykonanie kantaty „Pan Twardowski“ w Warszawie.
1869	11/12	Pierwsze wystawienie „Parji“ w Warszawie.
1870	1/12	Pierwsze wystawienie baletu „Figle Szatana“ w Warszawie.
1870	29/12	Pierwsze wykonanie muzyki do utworu „Ostatnie bożyszcze“ w Warszawie. W roku tym umiera ojciec St. Moniuszki.
1871	24/3	Pierwsze wykonanie muzyki do „Hamleta“ w Warszawie.
1871	5/11	Ostatni koncert Moniuszki w Warszawie.
1872	2/2	Pierwsze wystawienie „Beaty“ w Warszawie.
1872	6/4	Inauguracja pierwszego polskiego sezonu operowego we Lwowie „Halką“.
1872	4/6	† Stanisław Moniuszko.
1872	24/8	Pierwsze wystawienie „Verbum nobile“ we Lwowie.
1872	8/12	Pierwsze wykonanie „Mildy“ w Warszawie. W roku tym wykonano też po raz pierwszy we Lwowie „Hrabinę“ w języku niemieckim, jako pożegnanie opery niemieckiej.
1873	8/3	Pierwsze przedstawienie „Halki“ w Poznaniu.
1874	1/4	Pierwsze wykonanie „Widm“ na estradzie we Lwowie.
1874	22/10	Pierwsze wykonanie „Hrabiny“ w polskim teatrze we Lwowie.
1876	12/4	Pierwsze wykonanie „Mildy“ pod dyrekcją Jareckiego we Lwowie.
1877	18/1	Pierwsze wykonanie „Strasznego Dworu“ we Lwowie.
1877	31/1	Wznowienie „Flisa“ we Lwowie.
1878	14/3	Pierwsze wykonanie „Widm“ w inscenizacji Dobrzańskiego na scenie we Lwowie.
1891	24/12	Zawiązanie Sekcji Moniuszki przy warszawskiem Tow. Muzycznem.
1897		Pierwsze wykonanie „Widm“ na scenie w Warszawie przez lwowskich artystów.
1897		Wykonano po raz pierwszy we Lwowie „Bettly“ i „Karmaniol“.
1900	20/2	Pierwsze wykonanie „Widm“ na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie.
1908	9/12	Pięćsetne przedstawienie „Halki“ w Warszawie.

Zestawił *Alfred Plohn.*

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. Czerwca 1919. Nr. 17. i 18.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . .	40·—	Marek . .	24·—
Półrocznie:	K . .	20·—	Marek . .	12·—
Kwartalnie:	K . .	10·—	Marek . .	6·—

ŻYCIE POWRACA...

Z powrotem normalnych stosunków, świat nasz muzyczny zaczyna zwolna głowę podnosić i oczy przecierać po kilkoletnim śnie, zaiste ciężkim, straszliwym... Rozjaśniony horyzont polityczny napawa serca otuchą, zamarłe życie budzić się zaczyna, pojawiają się coraz częściej koncerty, artyści zamiejscowi zaczynają zaglądać do Lwowa.

Ale najważniejszym objawem tego życia nowego jest praca organizacyjna, dążąca do wskrzeszenia dawnych stowarzyszeń czy też zastąpienia ich nowemi. Widocznie, potrzeba i konieczność zainicjowania celów jakichś nowych, zbliżenia się wzajemnego, ustawienia w szeregi, i rozpoczęcia pracy na dobre, zaczyna się odzywać z siłą niedopuszczającą dalszego ociągania się.

Instynkt zrzeszania się zrodził w lwowskich kołach muzycznych myśl utworzenia związku muzyków polskich, która jednakże wzięta pod rozwagę, została zaniechana z powodu, że pierwszeństwo w tym wypadku należałoby koniecznie zostawić Warszawie, jako miastu posiadającemu w swych murach znacznie większą ilość muzyków zawodowych niż Lwów. Z Warszawy zresztą jako ze stolicy wyszła już nawet inicjatywa utworzenia związku obejmującego muzyków w całem Państwie. Lwów natomiast zatrudniający w pierwszym rzędzie wielką ilość osób oddanych nauczaniu muzyki, i kultywujący muzykę może głębiej i intenzywniej niż Warszawa, ale na zewnątrz na skalę nie tak szeroką i okazałą, powinien działać w tym właśnie szczuplejszym zakresie i zapomocą zjednoczenia sił nauczycielskich dążyć do osiągnięcia pożądanych rezultatów zarówno dla sztuki polskiej, jak i dla spraw zawodowych. Utworzeniem „Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego“ postawiono pierwszy krok na drodze do tego celu. Stowarzyszenie to powstaje też właściwie w miejsce dawnej filji austryjackiego Związku muzyczno-pedagogicznego i z temi samemi zadaniami tylko w innym duchu podjętymi i bez potrzeby ukrywania się pod obcy płaszcz.

Wypracowany już i gotowy do zatwierdzenia władz rządowych statut Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego wymienia na wstępie jako cel: rozwój i podniesienie pedagogji muzycznej oraz poprawę gospodarczego i społecznego położenia osób trudniących się nauczaniem muzyki. Pierwszym środkiem do uzyskania tych celów będzie zjednoczenie polskich nauczycieli i nauczycielek muzyki. A następnie cały szereg zadań rozwija się przed Związkiem: ustalenie norm obowiązujących

w wykształceniu nauczycieli muzyki, ujednostajnienie sprawy egzaminów i świadectw, tudzież uregulowanie tytulatury, popieranie reform w zakresie pedagogji muzycznej, wnoszenie memorjałów i petycyj do władz w sprawie nauczania muzyki lub w interesach nauczycielstwa muzycznego. Związek będzie urządzał perjodyczne zebrania w celu dyskusji nad sprawami obchodzącemi ogół członków, nadto zaś popisy uczniów, produkcje, demonstracje, wykłady i odczyty. Ma dalej obowiązek założenia bibljoteki nutowej i książkowej, oraz o ile możności doprowadzenia do skutku szkolnych wydawnictw muzycznych. W zakresie gospodarczym będzie obowiązany założyć: biuro pośrednictwa pracy, konsum, kasę chorych, kasę pogrzebową, kasę pożyczkową i zapomogową, wreszcie umożliwić ubezpieczenie na starość. Jak widzimy zatem, szerokie pole otwiera się przed wydziałem ukonstytuowanym niedawno i podzielonym na komisje: szkolną, gospodarczą, artystyczną i odczytową, które rozpoczynają już pracę niebawem. Miejmy też nadzieję że piękne te zamiary przybiorą w niedalekiej przyszłości kształty konkretne, i wyjdą na pożytek sztuce i nauczycielstwu. A zarówno obecny stan sztuki zdanej na niełaskę losów, jak i położenie nauczycielstwa w wielu wypadkach bardzo opłakane, oczekują chwili poprawy stosunków z niecierpliwością.

Zupełny inny zakres działania wytknęło sobie Lwowskie „Koło muzyczne“ reaktywowane po kilku latach pauzy. Koło zamierza podjąć na nowo koncerty i produkcje poświęcone przeważnie muzyce komnatowej, w czem należy rozumieć wszelką muzykę poza dramatyczną, symfoniczną, oratorjową i kościelną. Nie rozporządzając na razie lokalem własnym „Koło muzyczne“ będzie produkcje swoje urządzać w lokalach innych towarzystw, trzymając się granic wyżej określonych; nie wejdzie zatem w drogę ani Towarzystwu muzycznemu ani towarzystwom śpiewackim. Zresztą celem „Koła“ jest więcej wywołanie zajęcia dla pewnego rodzaju muzyki lub pewnego jej kierunku, niż dostarczanie produkcyj zadowalających różne gusta w pewnych miarowych odstępach czasu. Idzie tu przedewszystkiem o inteligentne słuchanie wszelkiej muzyki, dlatego w produkcjach tych odgrywać mają pierwszorzędną rolę odczyty, informacje i demonstracje pewnych poszczególnych objawów życia muzycznego. Muzyka polska ma być na pierwszym planie trzymana, ale z pewną predylekcją dla najnowszych jej produktów, przez co stworzyć się może pożądana arena dla talentów młodych.

W tym duchu prowadzono „Koło“ przed wojną od roku 1908, myśl zaś zasadnicza została i nadal zatrzymana. Przygotowania do pierwszego koncertu już są w drodze, nie pozostaje nic innego jak życzyć młodej instytucji powodzenia. Jeżeli tylko powiedzie jej się istotnie stworzyć pewną atmosferę dokoła uprawianej u nas muzyki, atmosferę wyższych aspiracji artystycznych, głębszego pojmowania sztuki i czystych w niej upodobań, to już cel swój osiągnie i zasłuży się poważnej sprawie jak najlepiej. *St. Niewiadomski.*

Dr. Józef Reiss.

FRANCISZEK LISZT W KRAKOWIE I W WARSZAWIE W R. 1843.

Ruch koncertowy Krakowa był w połowie ubiegłego stulecia bardzo słaby; od czasu do czasu wystąpił jakiś przejezdny wirtuoz o podejrzanych kwalifikacjach artystycznych, spiewak, skrzypek, pianista czy też wirtuoz na gitarze, a jedynie do wyjątków należał występ sławniejszych muzyków: *Paganini*, który w r. 1829 koncertował w Poznaniu i w Warszawie, ominął Kraków, pianista *Zygmunt Thalberg*, wracając z Warszawy do Wiednia w r. 1841 zapowiedział wprawdzie w Krakowie koncert, zatrzymał się nawet w Krakowie, lecz koncertu nie urządził, przypatrzywszy się zaściankowym stosunkom, panującym w jego życiu muzycznem. Pełną satysfakcję za tę obelżywą zniewagę miał Kraków, gdy w marcu 1843 r. doniosła „Gazeta krakowska“ (Nr. 67), że „sławny fortepianista *P. Liszt* przybędzie do Krakowa i w niedzielę 26. marca da wielki koncert w sali p. Knotza“ (tj. w dzisiejszej sali „Saskiej“).

„Artysta tak znakomity, mający wziętość europejską, tem milej przyjęty będzie“ — pisała „Gazeta Krakowska“ — „że nie mogący się z nim równać p. Thalberg ubliżył Krakowowi swojem pełnem próżności oświadczeniem, że tu wcale nie ma chęci dawać koncertu. Pan Liszt umiał nas lepiej ocenić i pewnie w oczekiwaniach swoich zawiedzionym nie będzie.“

Istotnie nie zawiódł się Liszt. Mimo wysokich cen biletów, na trzech koncertach jego, urządzonych dnia 26., 27. i 29. marca „grzmiące oklaski i okrzyki entuzjastyczne rozlegały po każdej sztuce a podczas drugiego koncertu rzucono kilkanaście wieńców; trzeci koncert odbył się na rzecz ubogich; dochód zebrany przez Towarzystwo dobroczynności, wynosić miał do 7.000 złp.“ *)

Rzecz znamienna, że po koncercie nikt nie miał odwagi czy też nie chciał napisać recenzji. Dopiero 3. kwietnia pojawiło się w „Gazecie Krakowskiej“ sprawozdanie, podpisane inicjałami A. N., kreślące „pokrótce grę sławnego Liszta.“

„Na wszystkich trzech koncertach“ — pisał sprawozdawca — „natłok słuchaczy był niezwyczajny, niedoświadczony, niewidziany w Krakowie. Zazwyczaj niejeden partacz, których w te dwa ostatnie lata — prócz *Kellermanna* i *Hausera* — nasłuchaliśmy się dosyć, — zwabiał, a raczej wyżebrywał potroszę miłosiernych słuchaczy; nie żałowano mu nawet oklasków, a nawet przesadzonych filipik po gazetach, ale każdy z mocnem postanowieniem: że gdyby chciał dać drugi koncert — uciec, schować się przed nim, jak przyjdzie z biletami i zamknąć mu drzwi przed nosem.

Na koncert drugi Liszta jeszcze większy był natłok niż na pierwszy; na trzecim, żeby się słuchacze nie popiekli z gorąca, musiano otworzyć w czasie koncertu szklane drzwi od galerji dziedzińcowej!

Z jakim zapałem słuchano go, to równie trudne jest do skreślenia, jak sama gra wirtuoza; po każdej sztuce rzucano mu wieńce i nie wołano, lecz wrzeszczano *brawa!* Trzeba było widzieć te fizjognomje zachwycone, zdziwione, omamione aż do szału, niektóre aż do śmieszności nawet! Ten z przymiloną twarzą i otwartemi usty, patrząc w niego jak w tęczę, zdawał się, że pragnie swoją duszę wdmuchnąć mu do rękawa, aby się do palców jego więcej zbliżyć i rozkoszą gry mógł napoić; tamten z wyłupionemi oczyma, i otwartemi usty, — bo podziwienie wielu słuchaczom i widzom szeroko usta otwiera — zdawało się, że go myśli pochłonąć, zjeść, aby sam Lisztem został; bo też gra Liszta musi koniecznie złudzić, zachwycić, opanować, omamić!

On jest panem swojego instrumentu i duszy swego słuchacza, gra jego jest zbiorem wszystkich obrazów, wszystkich uczuć, on garściami jedne i drugie rozrzuca dokoła siebie. Dopiero zdaje ci się, że wśród piorunów i grzmotów ulatuje w niebo, otoczony wieńcami chwały, znika i tylko echa jeszcze zdają się powtarzać piorunujące tony jego; naraz słyszysz go znowu jakby się z pod ziemi wydobywał, jakby udawał żal, iż ci tyle strachu narobił... i zaczyna pieścić twe ucho słodyczą flażeoletów lejących się potokiem; i znowu wpada w olbrzymie akordy, uderza cię ich potęgą; pogromca duszy twojej nakazuje ci osłupienie, potem nagle uśmiecha się do ciebie, rozwesela cię i jakiemś niepojętem radowaniem przepełnia, że sam nie wiesz, co masz o tem pomyśleć... bo on też tego chciał właśnie, ażebyś myśli swoich zebrać i z niemi do końca trafić nie mógł.

Słowem Liszt jest malarzem, muzykiem, poetą.

...Niektórzy zarzucają mu brak czułości, tego t. zw. *sentimentale;* być to może i bardzo może; katarakta Niagary nie ma także w sobie *sentimentale*... gra Liszta jest olbrzymia, kolosalna, ulana z bronzu.“

W kilka dni po tem sprawozdaniu kilka zajmujących szczegółów zamieścił dodatkowo *Hilary Meciszewski* w artykule p. t. Liszt w Krakowie:*)

„Przybycie Liszta do Krakowa poprzedziła zapewne wielka i zasłużona sława (przecież lubo wszystkie bilety na pierwszy koncert rozprzedane zostały przed przyjazdem jeszcze jego, rozkupiono je więcej przez ciekawość, lub idąc za popędem owego starożytnego *servum pecus,* które, jeżeli gdzie, to niezawodnie w Krakowie dzierży berło od niepamiętnych czasów, ...aniżeli w hołdzie nadzwyczajnego talentu artysty).

Właściciel hotelu węgierskiego chcąc uczcić przybycie znakomitego swego współrodaka, oświecił hotel wieczór dnia tego, kiedy go się spodziewano. Hołd tak nadzwyczajny nie podobał się bardzo wielu; bo Krakowianom zdawał się być nieco przesadzony — i patrząc na jaśniejący hotel Knotza, ci sami, którzy w sześć dni później wynosili Liszta na ręku do pojazdu, uśmiechali się z politowaniem. Tak bowiem u nas niezwyczajnem jest uniesienie i entuzjazm i Liszta dopiero trzeba było, żeby

*) „Gazeta Krakowska 1843 Nr. 71.

„Gazeta Krakowska“ 1843, Nr. 79, czwartek 6-go kwietnia.

poważnych krakowskich patrycjuszów rozruszać, rozkołysać — rozszaleć.

....Na drugi koncert dany zaraz nazajutrz pomimo wysokiej ceny biletów, rozerwano je można powiedzieć w mgnieniu oka. Na galerji, skąd grę artysty najlepiej podziwiać było można, stołki pierwszego rzędu stały się celem zabiegów nadzwyczajnych i w Krakowie przynajmniej zupełnie dotąd nie znanych. Zamykano je bowiem na łańcuchy i kłódki, a kto tego uczynić zaniedbał, mógł wprawdzie słyszeć, ale widoku zrzec się całkiem musiał. Zapowieść (sic) trzeciego koncertu — jeżeli można podwoiła jeszcze ten zapał.

W kilka godzin nie można już było dostać biletu na żadne miejsce i za żadne pieniądze! Galerję w sali skuto żelazem i łańcuchami w najściślejszem tego słowa znaczeniu — a jednakże mimo tych niesłychanych starań o zapewnienie miejsca, z któregoby i słyszeć i widzieć można było — właściciele tak obwarowanych krzeseł słyszeli tylko, ale nie widzieli nic wcale, bo na sześć godzin przed koncertem wszystkie krzesła na galerji zostały nie zajęte — lecz szturmem zdobyte! pękły łańcuchy — otworzono siłą kłódki i prawo tylko pierwszeństwa utrzymało się przy posiadaniu i szanowanem jeszcze było...

Dochód z trzeciego i ostatniego koncertu ofiarował Liszt ubogim — i ubodzy też wyszli na tem najlepiej, gdy ostatni koncert był ze wszystkich najliczniejszym. Dla zaspokojenia nadzwyczajnej liczby żądających, musiano zwiększyć liczbę biletów — kosztem nawet wygody słuchaczy; bo zamiast stygnąć zwiększał się owszem zapał i chęć powszechna, aby go słyszeć i widzieć raz jeszcze. Mówią, że kapitał zebrany z tego koncertu Towarzystwo Dobroczynności ma zamiar lokować osobno pod nazwiskiem „funduszu Liszta"...

Spiesząc do Warszawy, musiał nas Liszt pożegnać choć z żalem. Nie mógł się jednak wymówić gościnności Krakowian i mimo ograniczonego czasu przyjął zaproszenie na obiad pożegnalny, którym go zamierzyli uczcić znakomitsi tutejszego miasta obywatele i miłośnicy sztuki, której jest arcykapłanem. W dniu więc 30. marca odbył się zaimprowizowany dla niego festyn; w czasie którego szanowny gospodarz obiadu po krótkiej przemowie wzniósł na cześć znakomitego gościa toast: „niech żyje!" Obecny obchodowi temu śpiewak niegdyś okolic Krakowa, jak gdyby laurem uwieńczył imię Liszta pieśnią, ale to pieśnią, którą w sędziwym już wieku natchnęły ten sam zapał i ogień, jakie znamieniowały dopóki na niej nie umilkł, każdy śpiew młodocianej niegdyś jego lutni...

Na te oznaki publicznej części odpowiedział Liszt toastem, godnym szlachetnego jego serca!... Powtórnym okrzykiem „niech żyje!" odpowiedzieli obecni na jego słowa i wziąwszy na ręce, wynieśli go do czekającego pojazdu!

Kilkanaście powozów i mnóstwo obywateli towarzyszyło Lisztowi aż do granic Królestwa Polskiego. Po drodze jeszcze zbierał on kwiaty, któremi zarzucona jest droga jego artystowskiego życia. Na rogatkach miasta w Prądniku i na samej nawet granicy przyjmowały go bandy muzyk wiejskich i melodją narodowych tańców składały mu hołd"....

Bliższych szczegółów o pobycie Liszta w Krakowie brak nam; nie wiemy nic o jego stosunku do wybitniejszych muzyków krakowskich, których niezawodnie odwiedził, jak to uczynił później w czasie swego pobytu w Warszawie wobec tamtejszych muzyków. Jeszcze w nekrologu *Wincentego Gorączkiewicza*, znanego organisty wawelskiego i kompozytora *) czytamy wzmiankę, że Liszt słyszał go i zapytany o zdanie o nim, miał powiedzieć:

„Nie wiecie nawet, kogo macie".

(Ciąg dalszy nastąpi.)

Dr. Bronisława Wójcikówna.

MENUET W SONACIE FORTEPIANOWEJ

klasyków wiedeńskich i szkoły romantycznej.

(Ciąg dalszy.)

Tempo di Menuetto przedstawia u Haydna dwa typy. W pierwszym widzimy budowę ściśle perjodyczną. Okresy kontrastują z sobą pod względem tonacji, które pozostają do siebie w zasadzie w stosunku warjanty (C-dur, c-moll).

Pierwszy okres w całości lub też tylko motywy jego ukazują się wśród dalszych okresów, różniących się od pierwszego motywicznie. Ten powrót do pierwszego ustępu przypomina refren ronda.

*) *Ruch muzyczny* red. przez J. Sikorskiego, Warszawa 1858, Nr. 52.

Odnajdujemy zatem w Tempo di Menuetto sposób pisania *„en rondeau“*, pospolity szczególnie w epoce Lully'ego (1632—1688) i następców. Menuety, gawoty i inne tańce *„en rondeau“* były w owej epoce panowania suity — rzec można — modą.

Ponadto możemy dopatrywać się innego jeszcze zjawiska w fakcie, że menuet stając na ostatniem miejscu w sonacie, zbliża się do formy ronda. Wszak w innych sonatach ustępem końcowym z zasady jest rondo: menuet, zająwszy miejsca ronda — jako tempo di menuetto — sam upodabnia się w pewnej mierze do tej formy.

Przykład: Sonata Nr. 11, Nr. 19.

D r u g i t y p „tempo di menuetto“ przedstawia rozszerzenie trzyczęściowej formy *A / B / A'*, z kontrastującą częścią *B* w tonacji warjanty i z powrotem w części końcowej do motywów części pierwszej.

Przykład: Sonata Nr. 25.

M e n u e t z w a r j a c j a m i, zawarty w sonacie A-dur (Nr. 6.), składa się z tematu i z 5 warjacji. Temat zbudowany z 2 repriz, obejmujących po 8 taktów, jest przykładem najprostszej 2-częściowej formy. Jest to też jedyny w Haydna sonatach menuet w formie pierwotnej. Zjawisko to tłumaczy nam okoliczność, że menuet jest tu tematem warjacji.

Warjacje: 1-sza, 3-cia i 4-ta są warjacjami figuratywnemi; choć w małym zakresie, widzimy już i tu sztukę warjacyjną Haydna. Subtelnym ornamentem opisuje on linję melodyjną, nie niszcząc nigdzie jej zasadniczych konturów. Warjacja 2-ga wyzyskuje efekty dźwiękowe przez przeniesienie tematu do głosu średniego. Takie powtarzanie tematu lub motywów w różnych rejestrach głosowych jest jedną z dość znamiennych cech stylistyki Haydna.

Mimo r o z m a i t o ś c i f o r m y menueta Haydnowskiego widzimy pod innymi względami ścisłe prawie zachowanie pewnych właściwości. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do harmoniki. Stosunki harmoniczne w złożonej trzyczęściowej formie menueta Haydnowskiego przedstawią nam formuły następujące.

I. Dla zasadniczej tonacji durowej:

$$A — B — A$$
$$T — v — T,$$ [1])

przyczem *A* przedstawia się harmonicznie wzorem:

$$T — D — T, \text{ zaś}$$
$$B: t — P — t.$$

II. Dla zasadniczej tonacji mollowej:

$$A — B — A$$
$$t — V — t,$$

przyczem *A* przedstawia się harmonicznie wzorem:

$$t — P — t, \text{ zaś}$$
$$B: T — D — T.$$

W podanych schematach harmonicznych uwzględniliśmy oczywiście tylko rzeczywiste modulacje do tonacji pokrewnych, pomijając przejściowe zboczenia do tonacji pokrewnych przy modulacji złożonej.

Pod względem melodyki i rytmiki wszystkie menuety mają cechy wspólne. Są to kompozycje wdzięczne i lekkie. Charakteryzują je zresztą te same cechy, jakie wogóle dla kompozycji Haydna są znamienne: żywość, jasność, prostota i ruchliwość. Niekiedy — w triach, utrzymanych w tonacjach mollowych — uderza Haydn w ton liryczny, rzewny, lecz zwykle jakimś rytmem nieoczekiwanym lub użyciem kontrastującego motywu melodyjnego zmienia nastrój, by znów powrócić do właściwego sobie tonu (n. p. Trio d-moll, takt 11; Sonata Nr. 3). Częste stosowanie punktowanych rytmów w menuecie jest jednym z tych szczegółów, które zapowiadają już scherzo. Właściwym bowiem ruchem menueta był pierwotnie gładki ruch ósemkowy lub ćwierciowy. Także inne szczegóły, jak prowadzenie melodji wielkiemi interwałami lub nagłe zmiany położenia melodji zapowiadają scherzo, które z czasem wyprzeć miało menuet z sonaty.

Menuet Haydna jest szczerym wyrazem jego serca prostego i spokojnego, więc też i słuchacza podobnie nastraja. „C' est une délicieuse impression qu' on éprouve au contact de sa fraîcheur, de sa grace pure, de sa libre aisance et de son harmonieux équilibre“ — pisze z subtelnem zrozumieniem charakteru twórczości Haydna Blanche Selva [1]). Słowa te w całej pełni odnieść można szczególnie do menuetów Haydna.

Sonaty fortepianowe M o z a r t a dają niewiele sposobności do śledzenia ewolucji formy

[1]) *T* — tonacja toniki, *D* — dominanty, *S* — subdominanty, *P* — paralell, *V* — warjanty. Wielkie litery oznaczają tonacje durowe, małe — mollowe.

[1]) „Rozkoszne jest wrażenie, którego doznaje się w zetknięciu z jego świeżością, jego czystym wdziękiem jego swobodą i harmonijną równowagą“. La Sonate, str. 63/64. (2-eme edition; Paris, Rouart, Lerolle et C-ie.)

menueta. W 17-tu bowiem sonatach widzimy dwa tylko menuety, a mianowicie w sonacie Es-dur (Nr. 9) i A-dur (Nr. 12). [1])

Obie sonaty są trzyczęściowe, menuet z triem, a więc w formie: A :||: B :||: A, zajmuje w nich miejsce środkowe.

Te same prawa proporcji rozmiarów i kontrastu, jakie wykryliśmy przy analizie menuetów Haydna, odnieść możemy także do menueta Mozarta. Różnice zaznaczają się najwybitniej w budowie harmonicznej menueta. O ile bowiem Haydn uwzględniał jedynie tonację warjanty lub dominanty, modulując do tych pokrewnych tonacji w samym menuecie, lub obierając je dla kontrastu, jako zasadniczą tonację tria, o tyle Mozart w obu menuetach używa tonacji subdominanty.

Schemat harmoniczny Mozartowskiego menueta z sonaty fortepianowej przedstawia się zatem następująco:

A — B — A
T — S — T, przyczem

i *A* i *B* wyraża się wzorem: *T — D — T.*

Ze względu na gładką, spokojną rytmikę i śpiewną kantylenę zbliża się Mozart w menuetach, jak wogóle w swej twórczości fortepianowej, raczej do Filipa Emanuela Bacha, w przeciwieństwie do Haydna, w którego kompozycjach niejeden już szczegół zapowiada Beethovena.

Z pośród 32 sonat fortepianowych Beethovena pięć zawiera menuet. Jak u Haydna, widzimy tu menuet z triem (sonaty Nr. 1, 7. 11, 18) i tempo di menuetto (Nr. 20). [2])

Te same prawa budowy formalnej, jakie stwierdziliśmy, analizując menuety Haydna i Mozarta, okazują swą moc obowiązującą także w odniesieniu do menuetów Beethovena. Tempo di Menuetto w sonacie G-dur Beethovena odpowiada drugiemu typowi tej formy u Haydna.

Wszystkie sonaty, w których występuje menuet z triem, są czteroczęściowe; menuet zajmuje w nich miejsce trzecie, następując po Adagio, względnie Largo (w sonacie Nr. 18 po Scherzo), a poprzedzając rondo (Allegro, Presto). Jest więc ogniwem łączącem między drugą częścią w tempie powolnem, a czwartą w tempie szybkiem. W ten sposób, łagodząc zbytnią ostrość i nagłość kontrastu, przyczynia się równocześnie do wzmożenia jego siły. Natomiast w sonacie Es-dur (Nr. 18) sam menuet ma charakter części powolnej, kontrastując tak z poprzedzającem go scherzem, jak z następującem po nim rondem.

Już w sonacie Haydna spotykamy określenie „Scherzando". Nazwana jest w ten sposób środkowa część sonaty cis-moll (Nr. 20), złożonej z trzech części: Moderato, Scherzando (Allegro con brio) i Menuetto. Scherzando to jest rondem. U Beethovena zaś mamy do czynienia ze s c h e r z e m właściwem, które — jak wspomnieliśmy — miało zająć miejsce menueta w sonacie. Liczebnie też ma w sonacie Beethovena przewagę scherzo. [1])

Pod względem formalnym scherzo w zasadzie nie różni się od menueta; jak menuet, ma formę trzyczęściową złożoną z triem (*A* :||: *B* :||: *A*). [2]) U Beethovena wszakże owo powtórzenie scherza po trio zazwyczaj nie jest dosłowne. Beethoven modyfikuje je w znaczeniu podobnem, w jakiem repriza w formie sonatowej lub trzecia część formy pieśni jest modyfikacją ekspozycji; często też dodaje na zakończenie codę.

Istotna różnica między menuetem a scherzem tkwi w ich charakterze, który wyraża się we właściwościach t e m a t u, tak pod względem melodyki, jak rytmiki. W menuecie łagodna linja melodyjna, w scherzu — ostre kontrasty; w menuecie motyw, zajmujący jeden tylko takt, stanowi jednostkę rytmiczną (n. p. sonata Nr. 1.), w scherzu taką jednostką są często dwa (n. p. sonata Nr. 9.), trzy, lub cztery takty.

I menuet i scherzo wszakże odgrywają rolę elementów konstruktywnych tylko we wcześniejszej sonacie Beethovena. Jeśli przypomniemy sobie przyjęty powszechnie podział twórczości Beetovena na 3 okresy, okaże się, że są to sonaty z pierwszego okresu (Nr. 1—11) i drugiego (Nr. 12 — 27; 1801/1815). W sonatach z trzeciego okresu (Nr. 28 — 22; 1815 do 1827) obie formy, tak menuet, jak scherzo, zanikają. Natomiast zdobywają w nich sobie prawo obywatelstwa formy polifoniczne: fugata i fugi, oraz forma warjacyjna, która zre-

[1]) Edition Peters.
[2]) Edition Peters.

[1]) Sonaty: Nr. 2, 3, 10, 12, 15, 18, 29, oraz Nr. 4, 6, 9, 14, 31, w których odnośny ustęp nie jest nazwany Scherzem (Maggiore i Minore).
[2]) Wyjątek stanowi Scherzo z sonaty Nr. 18.

sztą i dla wcześniejszych sonat nie jest bez znaczenia.

Ostatnie sonaty Beethovena są najwyższym, niedoścignionym wyrazem doskonałości w zakresie tej formy. Zwartość budowy z zachowaniem wielkiej linji w rysunku wskazuje na to, że twórca zawsze miał na oku całość formy. Drobne, krótkie niekiedy tematy, lub też i motywy mają w sobie tak wielką potencję, że dzięki tematycznej robocie budują się z nich olbrzymie, imponujące formy.

O ile u klasyków wielka linja, rysunek, jest rzeczą najważniejszą, o tyle u romantyków na plan pierwszy wybija się barwa, koloryt. Możemy mówić o nim nie tylko w dziedzinie muzyki symfonicznej, lecz także w dziedzinie muzyki fortepianowej. Wyzyskanie kontrastu wysokich i nizkich tonów, oraz różnic dynamicznych — oto najważniejsze środki, zapomocą których kompozytor ów koloryt osiąga.

W przeciwieństwie do klasyków, lubujących się w wielkich formach, romantycy skłaniają się ku formom drobnym. Zainteresowanie się szczegółami, zwrot ku misternej motywicznej robocie sprawia, że romantycy nie opanowali formy wielkiej, stworzyli natomiast arcydzieła w zakresie form małych. Twórczość Beethovena jest z jednej strony zamknięciem epoki poprzedzającej, która dążyła do stworzenia i stworzyła wielkie formy instrumentalne; z drugiej strony tkwią w twórczości tej pierwiastki, które dały podnietę do rozkwitu minjaturowych, nastrojowych utworów epoki romantycznej.

III. Szkoła romantyczna.

Z pośród mistrzów epoki romantycznej — Webera i Schuberta uznać musi się w pewnej mierze za praecursorów; właściwymi romantykami są Schumann, Mendelssohn i Szopen. Między Weberem a Schubertem wszakże są różnice zasadnicze. Schubert jest lirykiem; to też w prostej linji dojść można od jego twórczości do właściwych romantyków i do Brahmsa. Cechą twórczości Webera jest dramatyczność, tak, że raczej szukać w nim można pokrewieństwa z wielkimi dramatykami: Berliozem, Wagnerem, Straussem.

Różnice te między Schubertem a Weberem stwierdzić możemy również w dziedzinie muzyki fortepianowej, a w szczególności sonaty i zajmującego nas menueta.

Weber pozostawił cztery sonaty fortepianowe, z których trzy [1]) zawierają menuet. Wszystkie te sonaty są czteroczęściowe, menuet zajmuje w nich miejsce drugie (Nr. 1, 2) lub trzecie (Nr. 4). Pod względem formalnym (jako menuet z triem) odpowiada w zasadzie tym cechom, jakie podkreśliliśmy przy analizie menuetów epoki klasycznej. Zaznaczyć jedynie należy, że forma ulega zupełnie swobodnemu rozszerzeniu, że między menuetem a triem oraz przy powrocie do menueta zjawiają się ustępy łącznikowe (n. p. Menuetto Cappriccioso, Sonata Nr 2; Nr. 4), a tempo ulega znacznemu przyspieszeniu. Po raz pierwszy też w menuecie Webera zjawia się pierwiastek wirtuozowski. To też menuet Webera, choć nazwany menuetem, jest scherzem. Wybitny charakter scherza ma zwłaszcza menuet z ostatniej sonaty (op. 70). W trio tego menueta widzimy natomiast nowe zupełnie elementy: jest ono bowiem walcem. Jasną stąd jest rzeczą, że menuet w sonacie Webera to tylko nazwa, której odpowiada treść zupełnie inna, niż w sonacie klasycznej.

Owo przenikanie pierwiastków walca, a więc tańca rzeczywistego, do skostniałej formy tanecznej menueta, jest zjawiskiem podobnem do tego, jak menuet zdobył panowanie w suicie. Stara suita XVII. wieku obowiązkowo jeszcze miała w swym składzie sarabandę, taniec w takcie trzyczęściowym. W drugiej połowie tego wieku sarabanda od dawna już nie była tańcem; menuet zaś, jako taniec rzeczywisty, zaczął przenikać swemi pierwiastkami do sarabandy, stopniowo wypierał ją, aż w końcu zajął miejsce sarabandy w suicie.

Pod względem harmonicznym cechuje menuety Webera większe bogactwo modulacji. pod względem rytmiki — większe ożywienie i rozmaitość, niż w menuetach klasycznych. Przeciwstawianie legato i staccato, wyzyskiwanie efektów barwy dźwiękowej, oraz zróżnicowanie dynamiczne — oto dalsze cechy menuetów Webera.

Odnajdujemy w nich przeto wszelkie szczegóły, znamienne dla scherza.

Wspomnieć jeszcze należy, że menuet Webera nie zawsze ma tonację sonaty; w sonacie C-dur (Nr. 1.) menuet utrzymany jest w to-

[1]) Nr. 1, 2, 4 (Universal-Edition).

nacji mollowej paraleli dominanty (e-moll), trio w jej warjancie durowej (E-dur). Harmoniczny schemat menueta e-moll przedstawia się wzorem:

A — *B* — *A*
t — *V* — *t*, przy-
czem *A* wyraża wzór:
t — *SP* — *t*,
zaś *B*: *T* — *D* — *T*.

Sonaty fortepianowe Schuberta oraz fantazja (op. 78), posiadająca również formę sonaty, zawierają 3 menuety.[1]) Obie sonaty i fantazja są czteroczęściowe, menuet zajmuje w nich miejsce trzecie. Menuety z sonat mają tonację zasadniczą sonaty, menuet z Fantazji (G-dur) tonację mollowej paraleli dominanty (h-moll). Ten sam stosunek tonacji stwierdziliśmy powyżej u Webera; widzimy w tem zjawisku fakt oddalania się romantyków od obowiązującej zasady zachowania tonacji we wszystkich częściach składowych formy cyklicznej.

Menuety Schuberta, w formie *A* :/|: *B* :/|: *A*, z dosłownem powtórzeniem menueta po trio, są pod każdym względem prostsze od menuetów Webera. Schubert jeszcze w zupełności prawie zachowuje formę klasyczną, jedynie w trio menueta z sonaty Es-dur (Nr. 4) pierwiastek melodyjny i rytmiczny walca zbliża go do Webera. Najbardziej zaś znany z menuetów Schuberta, menuet z Fantazyi, posiada cechy scherza.

Mendelssohn w 3 swoich sonatach raz tylko używa menueta[2]), jako Tempo di Menuetto, którego temat posiada wybitne cechy scherza.

Formalnie wyraża się utwór ten formułą: *A* :/|: *B* :/|: *A'*, przyczem między *B* i *A'* występuje łącznik, podobnie jak w menuetach Webera. Harmoniczną zaś budowę tego menueta w fis-moll przedstawić możemy wzorem: t — SP — t.

Także w 3 sonatach Szopena widzimy jeden tylko menuet, w sonacie c-moll. Jest to menuet z triem i ze ścisłem powtórzeniem menueta „da capo", a więc w formie *A* :/|: *B* :/|: *A*, utrzymany w tonacji Es-dur, trio zaś w es-moll. Wyraża go zatem wzór: *T* — *v* — *T*, przyczem *A* i *B* nie modulują pod koniec reprizy *a*.

Znamienną cechą tego menueta jest kanoniczne prowadzenie tematu tak w menuecie, jak w trio. Jest to tem więcej interesujące, że Szopen nigdy prawie nie posługuje się kontrapunktyczną techniką. Menuet ten wszakże nie posiada ani cech menueta, lekkości i wdzięku, ani też elementów scherza. Odbija przeto on sam, jak i cała sonata c-moll, od dwu późniejszych, potężnych sonat: B-dur i h-moll, z których każda zawiera scherzo. Scherza z sonat Szopena, a w wyższym jeszcze stopniu cztery scherza jego samodzielne, owe wspaniałe poematy romantycznej muzyki, są przekonywującym dowodem, że natura romantyków w tej formie znalazła swój odpowiedni wyraz.

W sonatach Schumanna[1]) spotykamy jedynie scherzo, niema w nich zupełnie menueta.

Reasumując poprzednie nasze spostrzeżenia, odnoszące się do stanowiska menueta w sonacie fortepianowej klasyków i romantyków, widzimy:

1. że menuet, zrazu jakby obowiązkowy, ustępuje z czasem miejsca scherzu.

2. że tak menuet, jak scherzo tę samą rolę spełniają w sonacie: służąc rozmaitości i kontrastowi, są równocześnie nicią, wiążącą z sobą części sonaty; czyli innemi słowy: dzięki ich obecności spełnia się doskonale zasada „jednolitości w różnorodności".

W ciągu naszych rozważań zwracaliśmy uwagę na tę właśnie kwestję ostatnią, w szczególności u Haydna, następnie i u innych autorów, Nie powtarzając przeto tych wniosków ogólnych, podamy tylko na zakończenie tabelkę, uzmysławiającą stanowisko menueta w sonacie, z uwzględnieniem produkcji w zakresie sonaty fortepianowej i scherza, jako jej części składowej.

		Liczba sonat fortepianowych	Sonaty z menuetem	Sonaty ze scherzem
Klasycy:	Haynd	34	13	0
	Mozart	17	2	0
	Beethoven	32	5	12
	razem	83	20	12

[1]) Sonaty Nr. 4 i 8 (Edition Peters).
[2]) Op. 6, E-dur.

[1]) Op. 11, Op. 22 i Op. 14 (Concert sans orchestre).

		Liczba sonat fortepianowych	Sonaty z menuetem	Sonaty ze scherzem
Romantycy:	Weber	4	3	0
	Schubert	11	3	5
	Mendelssohn	3	1	1
	Szopen	3	1	2
	Schumann	3	0	3
	razem	24	8	11
	Ogólna liczba	107	28	23

Dla stworzenia sobie należytego obrazu musi się brać pod uwagę nie bezwzględną liczbę menuetów lub scherz, lecz liczbę względną, wyrażającą stosunek liczby sonat do liczby jednej lub drugiej z dwu badanych przez nas form. Liczba ta wykazuje maximum menuetów na korzyść Haydna, maximum zaś scherz na korzyść romantyków. Potwierdza przeto w zupełności wypowiedziane powyżej wnioski.

Z OPERY.

Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin St. Moniuszki wystąpił Teatr miejski z tygodniem Moniuszkowskim, który rozpoczęty dnia 5. maja zakończył się dnia 11. maja a mieścił w sobie stosownie do zapowiedzianego programu dwa przedstawienia „Halki“ po jednem „Hrabiny“ i „Strasznego dworu“, jedno złożone z „Dziadów“ i „Flisa“, jedno (inauguracyjne) z „Verbum nobile“, odczytu, apoteozy i baleciku „W Ubielu — przed laty“, wieczór zaś sobotni składał się z produkcji koncertowo-operowej. Program podany w ostatnim numerze „Gazety Muzycznej“ uległ w ostatniej chwili następującym zmianom: uroczysty obchód rozpoczął się nie uwerturą „Baśń zimowa“, lecz uwerturą do „Parii“, odczyt prof. Niewiadomskiego zatytułowany był „O twórczości narodowej St. Moniuszki“, we wtorek dnia 6. dano „Hrabinę“ (z p. Horoszyńskim a nie Okońskim w roli Dzidziego), a we czwartek „Straszny dwór“. W „Strasznym dworze“ p. Mossoczyego, zastępował p. Głowacki, a Cześnikowę śpiewała p. Marynowiczówna, w „Halce“ śpiewał Stolnika p. Jeleński, a Janusza p. Okoński, we „Flisie“ powtórzonym w sobotę p. Kuligowski śpiewał zamiast p. Mossoczyego, tegoż wieczora zamiast uwertury do „Parii“ grano „Opowieść zimową“, p. Freszel nie brał wcale udziału w koncercie, p. Mossoczyego zastąpił p. Lipanowicz („Florjan szary“).

Publiczność gromadziła się bardzo licznie, natłoczone były przedstawienia „Halki“, „Strasznego dworu“, „Hrabiny“, „Dziadów“ w połączeniu z „Flisem“, nieco mniejsze zainteresowanie wzbudziło przedstawienie inauguracyjne i wieczór koncertowo-operowy. Pod względem artystycznym najudatniejsze były przedstawienia „Flisa“ i „Halki“, najsłabsze przedstawienie „Strasznego dworu“ z powodu ubytku p. Mossoczyego (na półgodziny przed rozpoczęciem spektaklu wycofał się z udziału) i trudności z zastępczyniami nieobecnej p. Kasprowiczowej. Nowy układ sceniczny „Halki“ wywołał zdania rozmaite, stwierdzić jednak należy, iż zarzuty wywołane były raczej pewnemi niedokładnościami scenicznemi, niż istotnemi zmianami wprowadzonemi przez prof. Niewiadomskiego. Prasa zarówno lwowska jak i zamiejscowa złożyła kierownictwu opery lwowskiej za cykl Moniuszkowski uznanie w słowach bardzo gorących. (+)

Z SALI KONCERTOWEJ I Z POPISÓW.

Bardzo słaby rezultat ruchu koncertowego za cały czas od ostatniego sprawozdania, zamyka się w trzech wieczorach, jeżeli w rachubę brać nie będziemy wszystkich produkcyj dobroczynnych dość licznych, ale już z powodu swego celu usuwających się z pod krytyki. Rzecz prosta, że w uwadze tej żaden zarzut mieścić się nie może, ruch koncertowy był bowiem słaby nie z powodu czyjejś opieszałości, tylko z powodu ciężkiego położenia, w jakiem znajdowało się miasto, a dziękować tylko Opatrzności należy, iż miesiące grozy i rozlewu krwi przeminęły, i że zamiast nieustannie gromadzących się chmur, widzimy nareszcie wyjaśniony horyzont i rozległe pola do pracy. Na tem tle trzy nadmienione koncerty wyglądają jak jaskółki zapowiadające wiosnę. Koncerty te wprawdzie, to tylko produkcje solistyczne, cały ich ton jednakże razem z firmą koncertantów wprowadza słuchacza w atmosferę muzyki najlepszej i najpoważniejszej, więc z odpowiednią powagą uznanie im złożyć należy.

Pani St. Argasińska-Choynowska — bo ona-to pierwsza przerwała długie milczenie — wystąpiła z wieczorem pieśni nowoczesnej, poprzedziwszy utwory C. Debussyego i S. Rachmaninowa parą starowłoskich aryj. Debussy i Rachmaninow, to jeszcze coprawda nie ostatnie słowo modernizmu, żalu jednakże z tego powodu nie można mieć do koncertantki żadnego, bo obaj ci kompozytorowie byli u nas dotąd śpiewani bardzo rzadko. — Odmienni w swych typach, łączą się w pewnej tęsknocie skierowanej ku nowym nieznanym

szlakom. Subtelny, delikatny i wyrafinowany Debussy odkrywa je zręcznie i przesuwa przed muzyczną wyobraźnią słuchacza we właściwy sobie sposób: poetyczny i wytworny z lekka drażniący ucho przyzwyczajone do wygodnych i uświęconych przeszłością form harmonicznych. Mimo całej poezji, Debussy jest w swojej muzyce często chłodny i refleksyjny; Rachmaninow ma więcej ciepła, przemawia zeń życie pełniejsze. Pieśni były bardzo zajmujące. Pani St. Argasińska-Choynowska, jako pieśniarka w porównaniu do czasów przedwojennych, kiedy to zaczynała pierwsze na estradzie stawiać kroki, zrównoważyła się i ustaliła nadzwyczajnie, nie robi już żadnych wokalnych eksperymentów, nie szuka efektownych środków, lecz występuje z rzeczami należycie ustalonemi, stąd ogólne wrażenie jest już dziś całkowicie artystyczne. W jej wykonaniu odczuwa słuchacz spokój na tle niezbędnego wzruszenia, czy też odwrotnie: wzruszenie na tle spokoju, w tem zaś niezawodnie leży najważniejsza część zadowolenia audytorjum. Przy biegłym i należycie odczutym akompaniamencie p. Głowackiego osiągnęła artystka całkowite powodzenie i dla pieśni i dla siebie jako wykonawczyni.

Bardzo miłem urozmaiceniem koncertu był występ p. Flory Listowskiej młodziutkiej pianistki, która zagrała kilka utworów Szopena, Liszta i Leszetyckiego, a następnie parafrazę Pabsta z „Eugeniusza Onegina" i kilka rzeczy nad program. Zdrowie, młodość i wdzięk cechują w pierwszym rzędzie tę grę. Technika jest jasna, czysta i doskonale rozwinięta, uderzenie jędrne i od popadania w jakieś ekstremy wolne, frazowanie dowodzi, że muzyka jest językiem zrozumiałym dla młodej pianistki, mimo, że właśnie z powodu swej młodości, posługuje się nim nie tak samoistnie jeszcze, jak to kiedyś w przyszłości nastąpi. Talentu ma p. Listowska niezaprzeczenie bardzo wiele. I tymto właśnie talentem, łatwością i świeżością zarówno gry jak i całej osobistości swej artystycznej, zdobywa sobie bez trudu audytorjum i liczne a zasłużone oklaski. Prof. Głowackiemu znaczna ich część również się należy, on to bowiem pokierował rozwojem artystycznym młodej pianistki umiejętnie i szczęśliwie.

Długa pauza przedzielająca dwa koncerty Śliwińskiego od ostatnich jego występów przed laty sześcioma, nie wpłynęła ujemnie na żadną stronę. Zarówno bowiem nie zmniejszył się urok niepospolitego artysty, jak nie zmieniło się usposobienie publiczności naszej dla niego. Śliwiński pojawił się w całej swej dawnej sile, zawsze naturalny i prosty w pojmowaniu utworów sztuki, wierny dawnym programom z tą samą dewizą, że wśród literatury klasycznej i romantycznej (z przydaniem jeszcze Brahmsa i Liszta-kompozytora) tyle znaleźć można przedmiotu godnego słuchania i wykonania, iż niema najmniejszej potrzeby poszukiwać nowszych bogów. Jest więc jak był dawniej — konserwatystą. I taksamo jak wprzódy ulega nastrojowi chwilowemu, potrzebuje koniecznie odpowiedniej atmosfery, żywszego oklasku i warunków korzystnych, po przebyciu pierwszej połowy koncertu ożywia się znacznie. — Pierwszy koncert nie powiódł mu się artystycznie w tym stopniu co następny, ale ten drugi był istotnie szeregiem gabinetowych okazów nieskazitelnej techniki, mistrzowskiego stopniowania odcieni i niezrównanego nakładania barw zawsze pełnych smaku, żywych, ciepłych, niekrzyczących ani jaskrawych, a silnych mimo to i męzkich. Szopena gra z przekonaniem i przekonywująco, z pietyzmem i podziwem, co również i u słuchacza pietyzm i podziw wywołuje. Refleksyjną poezję Lisztowskiego sonetu stara się uczynić jaknajprostszą i w podobny sposób traktuje wszystkie strojne błyskotki wirtuozowskie bez robienia z nich wielkiej parady, z życiem lecz i z pewnem umiarkowaniem dobrego tonu. Zawsze przemawia zeń natura urodzonego muzyka, co sztukę kultywował z najwyższego rozkazu wewnętrznej siły i zamiłowania. *(st. n.)*

Produkcja szkoły H. Ottawowej i Konserwatorjum.

Nadlatują już zwiastuny zbliżającego się końca roku szkolnego: popisy szkół muzycznych. Rozpoczęły kampanię: szkoła H. Ottawowej i Konserwatorjum, w ubiegły czwartek. Obie produkcje były, niestety, naznaczone na tę samą godzinę, co utrudniło zadanie sprawozdawcy.

W popisie p. Ottawowej, znakomitej naszej pianistki, wyszczególniły się: p. Hippanówna (uczennica pny B. Franke) p. H. Flieg, p. Schauderówna, p. Hammerówna i p. Napadiewicz. Zdolności w połączeniu z wytrwałą pracą obustronną dały bardzo piękne rezultaty.

Z produkcji konserwatorjum słyszałem tylko ostatnie punkty programu mianowicie

śpiewaczkę pnę Bartelmus, uczennicę prof. Z. Kozłowskiej o doskonałym materjale głosowym i starannej kulturze i pianistkę p. Haniszewską, uczennicę prof. V. Kurza. Gra jej posiada wszystkie zalety znakomitej szkoły. Nieomylna technika palcowa, jędrny ton, pamięciowe opanowanie i wzorowe wniknięcie w styl utworów cechują każdy występ uczniów tego pedagoga wielkiej miary. — Chrucka, Horodyski, Kretowiczówna, Przyszychowska, Schwandówna, Steuerman, Szczepanowska, Tadlewski, Tyrowiczówna, Wołowska, z młodszych Lisicka i Wohlmanówna i w. i. to wszystko nazwiska o znanej artystycznemu, a nieraz i szerszemu światu, dobrze zasłużonej marce doskonałych pianistek i pianistów, talentów uformowanych żelazną ręką mistrza i wyposażonych na drogę sztuki we wszystkie środki jakich talent może potrzebować do wypowiedzenia się.

I czwartkowych koncertantów: p. Garfunklównę, p. Hermelina i wspomnianą p. Haniszewską będzie można zaliczyć do tego poważnego zastępu artystycznego, na który prof. Kurz może z dumą wskazać, jako na trwałą pamiątkę swej długoletniej pracy wśród naszego społeczeństwa.

Stanisław Głowacki.

NOWY DYRYGENT.

W czasach, kiedy kwestja dyrygenta-polaka coraz częściej się pojawia ze względu na zachodzącą potrzebę ludzi tego zawodu, potrzebę coraz aktualniejszą — miło nam umieścic głosy prasy krakowskiej odzywające się pochlebnie o Dr. Jachimeckim i jego występie niedawnym. Oto co pisze „Czas" (M. C. Sobolewski):

„W obchodzie Towarzystwa muzycznego, otwartem przemówieniem prof. Jachimeckiego, wzięli udział p. Hendrichówna i p. Ludwig (pieśni i ballady), prof. Melcer (oryginalne utwory i transkrypcje fortepianowe z pieśni), oraz orkiestra, złożona z profesorów konserwatorjum, amatorów i członków kapeli koncertującej tu w jednej z kawiarń. Tak zespoloną orkiestrę przygotował do wykonania uwertury *Bajka, Elegii* i mazura z *Halki,* oraz prowadził prof. Jachimecki. W tym uczonym, historyku i estecie muzyki tkwi pierwszorzędny dyrygent, jak o tem już niejednokrotnie mogliśmy się ze zdawkowych próbek przekonać."

i „Dziennik polski" (K. H. Rostworowski):

„Ponieważ prof. Melcer zechciał współudziałem swoim uświetnić akademję, urządzoną w ubiegłą niedzielę (w teatrze im. Słowackiego) ku czci Moniuszki, pozwolę sobie, a propos tejże akademji, zwrócić uwagę czytelników na nowy i mojem zdaniem, bardzo wybitny talent. Właścicielem tego talentu jest Dr. Zdzisław Jachimecki. Miałem sposobność ujrzeć go po raz pierwszy w roli dyrygenta i z prawdziwą radością stwierdzam, że obudziły się we mnie wspomnienia pierwszorzędnych sił, że stanęły mi przed oczyma postacie Nikischa i Weingartnera, tych orkiestralnych cyzelatorów, w których ręku orkiestra staje się jednem ciałem i jedną duszą, to znaczy, jednym, żywym instrumentem. Oczywiście nie robię porównań. Sam Dr. Jachimecki rzuciłby pierwszy na mnie kamieniem, ponieważ wie on dobrze, iż na to, ażeby stanąć obok Nikischa, musiałby przedewszystkiem być Jachimeckim, to znaczy, musiałby być sobą, mającym orkiestrę i przez długi szereg lat wygrywającym na tej orkiestrze kapelmistrzowskie wprawki. Zwracam tylko uwagę powołanych czynników, ażeby, gdy nadejdzie pora i gdy stać nas będzie na krakowski Gewandhaus, nie zapomniano zezwolić na popróbowanie skrzydeł człowiekowi, który, w pomyślnych warunkach, stałby się może chlubą naszego muzycznego świata."

SPIS DZIEŁ STANISŁAWA MONIUSZKI.

I. Muzyka kościelna.

Nieszpory i pieśń Ostrobramska „Witaj Święta" na organy. — *Pieśni naszego Kościoła* na organy. — *Benedictus* na 4 głosy z organami. — *„Boże, Zbawco mój"* bas z fortepianem. — *Exaudi Deus orationem meam* tenor i baryton. — *Graduale* sopran i alt z organami. — *Hymn do Matki Boskiej* alt i bas z fortepianem. — *Hymn do Pana Jezusa* bas z organami. — *Inclina aurem tuam* sopran lub tenor z organami. — *Intende voci* sopran i alt z organami. — *Kiedy ranne wstają zorze* kwartet mieszany z organami. — *Laudate Dominum* sopran i alt z fortepianem. — *Litanje do Najświętszej Panny Ostrobramskiej* na chór mieszany. — *Modlitwy:* „O Marjo, bądź pozdrowiona". — „Głos mój podnoszę do Boga Rodzicy". — „W poświstach wichrów losu". — „Ojcze nasz, któryś jest w niebie". — „W ciężkiej niedoli, którą dziś ponoszę". — *Msze:* 1) Na

sopran i alt z organami. 2) Na dwa soprany i alt z organami. 3) Piotrowińska na chór mieszany i głosy solowe z organami. 4) Na chór czterogłosowy z tow. kwintetu smyczkowego i organów. 5) Na chór czterogłosowy z organami. 6) Żałobna (Pieśni żałobne do Mszy świętej za dusze zmarłych) na chór mieszany z organami. 7) Żałobna na chór mieszany z organami. — *„Ojcze nasz“* na 4 głosy z organami. — *„O władco świata!“* mezzo sopran albo baryton z organami. — *Pieśń o św. Stanisławie* (Cześć tobie, naszej krainy patronie) na 1 głos ź fortepianem. — *Pieśń pokutna* (O Panie, co losy ludzkości) na 1 głos z fortepianem. — *Pozdrowienie anielskie* (Zdrowaś Marjo, łaskiś pełna) na 4 głosy z organami. — *Psalm pierwszy* na 1 głos z organami. — *Sub tuum praesidium* na 1 głos z organami. — *Wieczny pokój lirnikowi* na 1 głos z organami. — *Zwiastowanie* na mezzo sopran lub baryton z organami.

II. Kantaty.

1) *Krumine.* Treść z „Witoloraudy“ (niewydana). 2) *Madonna,* hymn Petrarki, na orkiestrę, chór i baryton solo, (niewydana). 3) *Milda.* Kantata mitologiczna. Treść z „Witoloraudy“ słowa J. I. Kraszewskiego na sola, chór i orkiestrę. 4) *Nijoła,* czyli Wundyny. Treść z „Witoloraudy“ (niewydana). 5) *Pani Twardowska,* tekst A. Mickiewicza, na sola, chór i orkiestrę. 6) *Sonety krymskie,* tekst A. Mickiewicza. Ośm sonetów. (Cisza morska, Żegluga, Burza, Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy, Czatyrdah, Pielgrzym, Ajudah.) 7) *Widma.* Sceny liryczne, słowa A. Mickiewicza (Dziady), na sola, chór i orkiestrę.

III. Uwertury.

1) *Bajka* (Conte d' hiver) uwertura fantastyczna. 2) *Śmierć Abla.* Uwertura do opera seria. 3) Uwertura wojenna. 4) Z op. „Ideał“.

IV. Kompozycje orkiestralne.

1) *Marsz żałobny* z chórem. 2) *Mazur baletowy.* F-dur. 3) *Pokój spracowanej duszy.* Pieśń wykonana na pogrzebie l. F. Dobrzyńskiego. 4) *Polonez koncertowy* na wielką orkiestrę.

V. Muzyka do dramatów.

1) *Don Juan de Barbastro.* Melodramat w 3 aktach. 2) *Fedra.* Dramat. 3) *Hamlet.* Tragedja w 5 aktach Szekspira. 4) *Hans Mathis.* Dramat (niedokończony). 5) *Karpaccy górale.* Dramat I. Korzeniowskiego. 6) *Kasper Hauser.* 7) *Kupiec wenecki.* 8) *List żelazny.* 9) *Ostatnie bożyszcze.* 10) *Sabaudka* czyli błogosławieństwo matki. 11) *Żale Jeffity.* 12) *Parja,* tragedja. 13) *Zbójcy.* 14) *Lilla Weneda.*

VI. Opery i operetki.

1) *Beata,* opera w 1 akcie. Słowa I. Chęcińskiego. 2) *Bettly,* opera komiczna w 1 akcie. Słowa francuskie Scribego. 3) *Flis,* opera w 1 akcie. Słowa St. Bogusławskiego. 4) *Halka,* opera w 4 aktach. Słowa Wł. Wolskiego. 5) *Hrabina,* opera w 3 aktach. Słowa Wł. Wolskiego. 6) *Jawnuta,* operetka w 2 aktach. Słowa F. D. Kniaźnina. 7) *Karmaniol* czyli francuzi lubią żartować (zaginął). 8) *Loterja,* operetka w 1 akcie. Słowa Oskara Milewskiego. 9) *Nocleg w Apeninach.* Słowa Al. hr. Fredry (zaginął). 10) *Nowy Don Kiszot.* Słowa Al. hr. Fredry (zaginął). 11) *Parja,* opera w 3 aktach. Słowa Jana Chęcińskiego. 12) *Pobur rekrucki,* operetka. Słowa W. Marcinkiewicza (zaginęła), 13) *Rokiczana,* opera w 3 aktach. Słowa I. Korzeniowskiego (niedokończona). 14) *Sielanka,* opera w 2 aktach (zaginęła). 15) *Straszny dwór,* opera w 4 aktach z prologiem. Słowa J. Chęcińskiego. 16) *Trea,* opera w 2 aktach. Słowa I. S. Jasińskiego (niedokończona). 17) *Verbum nobile,* opera w 1 akcie. Słowa J. Chęcińskiego. 18) *Walka muzyków,* operetka (zaginęła). 19) *Woda cudowna,* opera (zaginęła). 20) *Żółta szlafmyca,* opera. Słowa Fr. Zabłockiego (zaginęła).

VII. Balety.

1) *Figle szatana.* (Nie cała muzyka w tym balecie jest Moniuszki.) 2. *Monte Christo* (ddto). 3) *Na kwaterze.*

VIII. Pieśni i ballady.

Zebrane w 12-tu Śpiewnikach domowych i wydane luźnie.

IX. Na sam fortepian.

1) *Premier Nocturne.* As-dur. 2) *Mazur.* D-dur. 3) *Fraszki.* 4) *Sześć polonezów.* 5) *Kołysanka.* 6) *Vilanella,* 7) *Polka.* 8) *Trzy walce.* 9) *Deux feuilles d' album.*

X. Dzieła teoretyczne.

1) *Pamiętnik do nauki harmonji.* 2) *Szkoła na fortepian.*

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. Czerwca 1919. Nr. 17. i 18.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	**40·—**	Marek	**24·—**
Półrocznie:	K	**20·—**	Marek	**12·—**
Kwartalnie:	K	**10·—**	Marek	**6·—**

ŻYCIE POWRACA...

Z powrotem normalnych stosunków, świat nasz muzyczny zaczyna zwolna głowę podnosić i oczy przecierać po kilkoletnim śnie, zaiste ciężkim, straszliwym... Rozjaśniony horyzont polityczny napawa serca otuchą, zamarłe życie budzić się zaczyna, pojawiają się coraz częściej koncerty, artyści zamiejscowi zaczynają zaglądać do Lwowa.

Ale najważniejszym objawem tego życia nowego jest praca organizacyjna, dążąca do wskrzeszenia dawnych stowarzyszeń czy też zastąpienia ich nowemi. Widocznie, potrzeba i konieczność zainicjowania celów jakichś nowych, zbliżenia się wzajemnego, ustawienia w szeregi i rozpoczęcia pracy na dobre, zaczyna się odzywać z siłą niedopuszczającą dalszego ociągania się.

Instynkt zrzeszania się zrodził w lwowskich kołach muzycznych myśl utworzenia związku muzyków polskich, która jednakże wzięta pod rozwagę, została zaniechana z powodu, że pierwszeństwo w tym wypadku należałoby koniecznie zostawić Warszawie, jako miastu posiadającemu w swych murach znacznie większą ilość muzyków zawodowych niż Lwów. Z Warszawy zresztą jako ze stolicy wyszła już nawet inicjatywa utworzenia związku obejmującego muzyków w całem Państwie. Lwów natomiast zatrudniający w pierwszym rzędzie wielką ilość osób oddanych nauczaniu muzyki, i kultywujący muzykę może głębiej i intenzywniej niż Warszawa, ale na zewnątrz na skalę nie tak szeroką i okazałą, powinien działać w tym właśnie szczuplejszym zakresie i zapomocą zjednoczenia sił nauczycielskich dążyć do osiągnięcia pożądanych rezultatów zarówno dla sztuki polskiej, jak i dla spraw zawodowych. Utworzeniem „Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego“ postawiono pierwszy krok na drodze do tego celu. Stowarzyszenie to powstaje też właściwie w miejsce dawnej filji austryjackiego Związku muzyczno-pedagogicznego i z temi samemi zadaniami tylko w innym duchu podjętymi i bez potrzeby ukrywania się pod obcy płaszcz.

Wypracowany już i gotowy do zatwierdzenia władz rządowych statut Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego wymienia na wstępie jako cel: rozwój i podniesienie pedagogji muzycznej oraz poprawę gospodarczego i społecznego położenia osób trudniących się nauczaniem muzyki. Pierwszym środkiem do uzyskania tych celów będzie zjednoczenie polskich nauczycieli i nauczycielek muzyki. A następnie cały szereg zadań rozwija się przed Związkiem: ustalenie norm obowiązujących

w wykształceniu nauczycieli muzyki, ujednostajnienie sprawy egzaminów i świadectw, tudzież uregulowanie tytulatury, popieranie reform w zakresie pedagogji muzycznej, wnoszenie memorjałów i petycyj do władz w sprawie nauczania muzyki lub w interesach nauczycielstwa muzycznego. Związek będzie urządzał perjodyczne zebrania w celu dyskusji nad sprawami obchodzącemi ogół członków, nadto zaś popisy uczniów, produkcje, demonstracje, wykłady i odczyty. Ma dalej obowiązek założenia bibljoteki nutowej i książkowej, oraz o ile możności doprowadzenia do skutku szkolnych wydawnictw muzycznych. W zakresie gospodarczym będzie obowiązany założyć: biuro pośrednictwa pracy, konsum, kasę chorych, kasę pogrzebową, kasę pożyczkową i zapomogową, wreszcie umożliwić ubezpieczenie na starość. Jak widzimy zatem, szerokie pole otwiera się przed wydziałem ukonstytuowanym niedawno i podzielonym na komisje: szkolną, gospodarczą, artystyczną i odczytową, które rozpoczynają już pracę niebawem. Miejmy też nadzieję że piękne te zamiary przybiorą w niedalekiej przyszłości kształty konkretne, i wyjdą na pożytek sztuce i nauczycielstwu. A zarówno obecny stan sztuki zdanej na niełaskę losów, jak i położenie nauczycielstwa w wielu wypadkach bardzo opłakane, oczekują chwili poprawy stosunków z niecierpliwością.

Zupełny inny zakres działania wytknęło sobie Lwowskie „Koło muzyczne“ reaktywowane po kilku latach pauzy. Koło zamierza podjąć na nowo koncerty i produkcje poświęcone przeważnie muzyce komnatowej, w czem należy rozumieć wszelką muzykę poza dramatyczną, symfoniczną, oratorjową i kościelną. Nie rozporządzając na razie lokalem własnym „Koło muzyczne“ będzie produkcje swoje urządzać w lokalach innych towarzystw, trzymając się granic wyżej określonych; nie wejdzie zatem w drogę ani Towarzystwu muzycznemu ani towarzystwom śpiewackim. Zresztą celem „Koła“ jest więcej wywołanie zajęcia dla pewnego rodzaju muzyki lub pewnego jej kierunku, niż dostarczanie produkcyj zadowalających różne gusta w pewnych miarowych odstępach czasu. Idzie tu przedewszystkiem o inteligentne słuchanie wszelkiej muzyki, dlatego w produkcjach tych odgrywać mają pierwszorzędną rolę odczyty, informacje i demonstracje pewnych poszczególnych objawów życia muzycznego. Muzyka polska ma być na pierwszym planie trzymana, ale z pewną predylekcją dla najnowszych jej produktów, przez co stworzyć się może pożądana arena dla talentów młodych.

W tym duchu prowadzono „Koło“ przed wojną od roku 1908, myśl zaś zasadnicza została i nadal zatrzymana. Przygotowania do pierwszego koncertu już są w drodze, nie pozostaje nic innego jak życzyć młodej instytucji powodzenia. Jeżeli tylko powiedzie jej się istotnie stworzyć pewną atmosferę dokoła uprawianej u nas muzyki, atmosferę wyższych aspiracji artystycznych, głębszego pojmowania sztuki i czystych w niej upodobań, to już cel swój osiągnie i zasłuży się poważnej sprawie jak najlepiej.

St. Niewiadomski.

Dr. Józef Reiss.

FRANCISZEK LISZT W KRAKOWIE I W WARSZAWIE W R. 1843.

Ruch koncertowy Krakowa był w połowie ubiegłego stulecia bardzo słaby; od czasu do czasu wystąpił jakiś przejezdny wirtuoz o podejrzanych kwalifikacjach artystycznych, spiewak, skrzypek, pianista czy też wirtuoz na gitarze, a jedynie do wyjątków należał występ sławniejszych muzyków: *Paganini*, który w r. 1829 koncertował w Poznaniu i w Warszawie, ominął Kraków, pianista *Zygmunt Thalberg*, wracając z Warszawy do Wiednia w r. 1841 zapowiedział wprawdzie w Krakowie koncert, zatrzymał się nawet w Krakowie, lecz koncertu nie urządził, przypatrzywszy się zaściankowym stosunkom, panującym w jego życiu muzycznem. Pełną satysfakcję za tę obelżywą zniewagę miał Kraków, gdy w marcu 1843 r. doniosła „Gazeta krakowska“ (Nr. 67), że „sławny fortepianista *P. Liszt* przybędzie do Krakowa i w niedzielę 26. marca da wielki koncert w sali p. Knotza“ (tj. w dzisiejszej sali „Saskiej“).

„Artysta tak znakomity, mający wziętość europejską, tem milej przyjęty będzie“ — pisała „Gazeta Krakowska“ — „że nie mogący się z nim równać p. Thalberg ubliżył Krakowowi swojem pełnem próżności oświadczeniem, że tu wcale nie ma chęci dawać koncertu. Pan Liszt umiał nas lepiej ocenić i pewnie w oczekiwaniach swoich zawiedzionym nie będzie.“

Istotnie nie zawiódł się Liszt. Mimo wysokich cen biletów, na trzech koncertach jego, urządzonych dnia 26., 27. i 29. marca „grzmiące oklaski i okrzyki entuzjastyczne rozlegały po każdej sztuce a podczas drugiego koncertu rzucono kilkanaście wieńców; trzeci koncert odbył się na rzecz ubogich; dochód zebrany przez Towarzystwo dobroczynności, wynosić miał do 7.000 złp." *) +)

Rzecz znamienna, że po koncercie nikt nie miał odwagi czy też nie chciał napisać recenzji. Dopiero 3. kwietnia pojawiło się w „Gazecie Krakowskiej" sprawozdanie, podpisane inicjałami A. N., kreślące „pokrótce grę sławnego Liszta."

„Na wszystkich trzech koncertach" — pisał sprawozdawca — „natłok słuchaczy był niezwyczajny, niedoświadczony, niewidziany w Krakowie. Zazwyczaj niejeden partacz, których w te dwa ostatnie lata — prócz *Kellermanna* i *Hausera* — nasłuchaliśmy się dosyć, — zwabiał, a raczej wyżebrywał potroszę miłosiernych słuchaczy; nie żałowano mu nawet oklasków, a nawet przesadzonych filipik po gazetach, ale każdy z mocnem postanowieniem: że gdyby chciał dać drugi koncert — uciec, schować się przed nim, jak przyjdzie z biletami i zamknąć mu drzwi przed nosem.

Na koncert drugi Liszta jeszcze większy był natłok niż na pierwszy; na trzecim, żeby się słuchacze nie popiekli z gorąca, musiano otworzyć w czasie koncertu szklane drzwi od galerji dziedzińcowej!

Z jakim zapałem słuchano go, to równie trudne jest do skreślenia, jak sama gra wirtuoza; po każdej sztuce rzucano mu wieńce i nie wołano, lecz wrzeszczano *brawa!* Trzeba było widzieć te fizjognomje zachwycone, zdziwione, omamione aż do szału, niektóre aż do śmieszności nawet! Ten z przymiloną twarzą i otwartemi usty, patrząc w niego jak w tęczę, zdawał się, że pragnie swoją duszę wdmuchnąć mu do rękawa, aby się do palców jego więcej zbliżyć i rozkoszą gry mógł napoić; tamten z wyłupionemi oczyma, i otwartemi usty, — bo podziwienie wielu słuchaczom i widzom szeroko usta otwiera — zdawało się, że go myśli pochłonąć, zjeść, aby sam Lisztem został; bo też gra Liszta musi koniecznie złudzić, zachwycić, opanować, omamić!

On jest panem swojego instrumentu i duszy swego słuchacza, gra jego jest zbiorem wszystkich obrazów, wszystkich uczuć, on garściami jedne i drugie rozrzuca dokoła siebie. Dopiero zdaje ci się, że wśród piorunów i grzmotów ulatuje w niebo, otoczony wieńcami chwały, znika i tylko echa jeszcze zdają się powtarzać piorunujące tony jego; naraz słyszysz go znowu jakby się z pod ziemi wydobywał, jakby udawał żal, iż ci tyle strachu narobił... i zaczyna pieścić twe ucho słodyczą flażeoletów lejących się potokiem; i znowu wpada w olbrzymie akordy, uderza cię ich potęgą; pogromca duszy twojej nakazuje ci osłupienie, potem nagle uśmiecha się do ciebie, rozwesela cię i jakiemś niepojętem radowaniem przepełnia, że sam nie wiesz, co masz o tem pomyśleć... bo on też tego chciał właśnie, ażebyś myśli swoich zebrać i z niemi do końca trafić nie mógł.

Słowem Liszt jest malarzem, muzykiem, poetą. .

...Niektórzy zarzucają mu brak czułości, tego t. zw. *sentimentale;* być to może i bardzo może; katarakta Niagary nie ma także w sobie *sentimentale*... gra Liszta jest olbrzymia, kolosalna, ulana z bronzu."

W kilka dni po tem sprawozdaniu kilka zajmujących szczegółów zamieścił dodatkowo *Hilary Meciszewski* w artykule p. t. Liszt w Krakowie:*)

„Przybycie Liszta do Krakowa poprzedziła zapewne wielka i zasłużona sława (przecież lubo wszystkie bilety na pierwszy koncert rozprzedane zostały przed przyjazdem jeszcze jego, rozkupiono je więcej przez ciekawość, lub idąc za popędem owego starożytnego *servum pecus,* które, jeżeli gdzie, to niezawodnie w Krakowie dzierży berło od niepamiętnych czasów, ...aniżeli w hołdzie nadzwyczajnego talentu artysty).

Właściciel hotelu węgierskiego chcąc uczcić przybycie znakomitego swego współrodaka, oświecił hotel wieczór dnia tego, kiedy go się spodziewano. Hołd tak nadzwyczajny nie podobał się bardzo wielu; bo Krakowianom zdawał się być nieco przesadzony — i patrząc na jaśniejący hotel Knotza, ci sami, którzy w sześć dni później wynosili Liszta na ręku do pojazdu, uśmiechali się z politowaniem. Tak bowiem u nas niezwyczajnem jest uniesienie i entuzjazm i Liszta dopiero trzeba było, żeby

*) „Gazeta Krakowska 1843 Nr. 71.

*) „Gazeta Krakowska" 1843, Nr. 79, czwartek 6-go kwietnia.

poważnych krakowskich patrycjuszów rozruszać, rozkołysać — rozszaleć.

....Na drugi koncert dany zaraz nazajutrz pomimo wysokiej ceny biletów, rozerwano je można powiedzieć w mgnieniu oka. Na galerji, skąd grę artysty najlepiej podziwiać było można, stołki pierwszego rzędu stały się celem zabiegów nadzwyczajnych i w Krakowie przynajmniej zupełnie dotąd nie znanych. Zamykano je bowiem na łańcuchy i kłódki, a kto tego uczynić zaniedbał, mógł wprawdzie słyszeć, ale widoku zrzec się całkiem musiał. Zapowieść (sic) trzeciego koncertu — jeżeli można podwoiła jeszcze ten zapał.

W kilka godzin nie można już było dostać biletu na żadne miejsce i za żadne pieniądze! Galerję w sali skuto żelazem i łańcuchami w najściślejszem tego słowa znaczeniu — a jednakże mimo tych niesłychanych starań o zapewnienie miejsca, z któregoby i słyszeć i widzieć można było — właściciele tak obwarowanych krzeseł słyszeli tylko, ale nie widzieli nic wcale, bo na sześć godzin przed koncertem wszystkie krzesła na galerji zostały nie zajęte — lecz szturmem zdobyte! pękły łańcuchy — otworzono siłą kłódki i prawo tylko pierwszeństwa utrzymało się przy posiadaniu i szanowanem jeszcze było...

Dochód z trzeciego i ostatniego koncertu ofiarował Liszt ubogim — i ubodzy też wyszli na tem najlepiej, gdy ostatni koncert był ze wszystkich najliczniejszym. Dla zaspokojenia nadzwyczajnej liczby żądających, musiano zwiększyć liczbę biletów — kosztem nawet wygody słuchaczy; bo zamiast stygnąć zwiększał się owszem zapał i chęć powszechna, aby go słyszeć i widzieć raz jeszcze. Mówią, że kapitał zebrany z tego koncertu Towarzystwo Dobroczynności ma zamiar lokować osobno pod nazwiskiem „funduszu Liszta“...

Spiesząc do Warszawy, musiał nas Liszt pożegnać choć z żalem. Nie mógł się jednak wymówić gościnności Krakowian i mimo ograniczonego czasu przyjął zaproszenie na obiad pożegnalny, którym go zamierzyli uczcić znakomitsi tutejszego miasta obywatele i miłośnicy sztuki, której jest arcykapłanem. W dniu więc 30. marca odbył się zaimprowizowany dla niego festyn; w czasie którego szanowny gospodarz obiadu po krótkiej przemowie wzniósł na cześć znakomitego gościa toast: „niech żyje!“ Obecny obchodowi temu śpiewak niegdyś okolic Krakowa, jak gdyby laurem uwieńczył imię Liszta pieśnią, ale to pieśnią, którą w sędziwym już wieku natchnęły ten sam zapał i ogień, jakie znamieniowały dopóki na niej nie umilkł, każdy śpiew młodocianej niegdyś jego lutni...

Na te oznaki publicznej części odpowiedział Liszt toastem, godnym szlachetnego jego serca!... Powtórnym okrzykiem „niech żyje!“ odpowiedzieli obecni na jego słowa i wziąwszy na ręce, wynieśli go do czekającego pojazdu!

Kilkanaście powozów i mnóstwo obywateli towarzyszyło Lisztowi aż do granic Królestwa Polskiego. Po drodze jeszcze zbierał on kwiaty, któremi zarzucona jest droga jego artystowskiego życia. Na rogatkach miasta w Prądniku i na samej nawet granicy przyjmowały go bandy muzyk wiejskich i melodją narodowych tańców składały mu hołd“....

Bliższych szczegółów o pobycie Liszta w Krakowie brak nam; nie wiemy nic o jego stosunku do wybitniejszych muzyków krakowskich, których niezawodnie odwiedził, jak to uczynił później w czasie swego pobytu w Warszawie wobec tamtejszych muzyków. Jeszcze w nekrologu *Wincentego Gorączkiewicza*, znanego organisty wawelskiego i kompozytora*) czytamy wzmiankę, że Liszt słyszał go i zapytany o zdanie o nim, miał powiedzieć:

„Nie wiecie nawet, kogo macie“.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

Dr. Bronisława Wójcikówna.

MENUET W SONACIE FORTEPIANOWEJ
klasyków wiedeńskich i szkoły romantycznej.

(Ciąg dalszy.)

Tempo di Menuetto przedstawia u Haydna dwa typy. W pierwszym widzimy budowę ściśle perjodyczną. Okresy kontrastują z sobą pod względem tonacji, które pozostają do siebie w zasadzie w stosunku warjanty (C-dur, c-moll).

Pierwszy okres w całości lub też tylko motywy jego ukazują się wśród dalszych okresów, różniących się od pierwszego motywicznie. Ten powrót do pierwszego ustępu przypomina refren ronda.

*) *Ruch muzyczny* red. przez J. Sikorskiego, Warszawa 1858. Nr. 52.

Odnajdujemy zatem w Tempo di Menuetto sposób pisania *„en rondeau“*, pospolity szczególnie w epoce Lully'ego (1632—1688) i następców. Menuety, gawoty i inne tańce *„en rondeau“* były w owej epoce panowania suity — rzec można — modą.

Ponadto możemy dopatrywać się innego jeszcze zjawiska w fakcie, że menuet stając na ostatniem miejscu w sonacie, zbliża się do formy ronda. Wszak w innych sonatach ustępem końcowym z zasady jest rondo: menuet, zająwszy miejsca ronda — jako tempo di menuetto — sam upodabnia się w pewnej mierze do tej formy.

Przykład: Sonata Nr. 11, Nr. 19.

Drugi typ „tempo di menuetto“ przedstawia rozszerzenie trzyczęściowej formy *A* | *B* | *A'*, z kontrastującą częścią *B* w tonacji warjanty i z powrotem w części końcowej do motywów części pierwszej.

Przykład: Sonata Nr. 25.

Menuet z warjacjami, zawarty w sonacie A-dur (Nr. 6.), składa się z tematu i z 5 warjacji. Temat zbudowany z 2 repriz, obejmujących po 8 taktów, jest przykładem najprostszej 2-częściowej formy. Jest to też jedyny w Haydna sonatach menuet w formie pierwotnej. Zjawisko to tłumaczy nam okoliczność, że menuet jest tu tematem warjacji.

Warjacje: 1-sza. 3-cia i 4-ta są warjacjami figuratywnemi; choć w małym zakresie, widzimy już i tu sztukę warjacyjną Haydna. Subtelnym ornamentem opisuje on linję melodyjną, nie niszcząc nigdzie jej zasadniczych konturów. Warjacja 2-ga wyzyskuje efekty dźwiękowe przez przeniesienie tematu do głosu średniego. Takie powtarzanie tematu lub motywów w różnych rejestrach głosowych jest jedną z dość znamiennych cech stylistyki Haydna.

Mimo rozmaitości formy menueta Haydnowskiego widzimy pod innymi względami ścisłe prawie zachowanie pewnych właściwości. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do harmoniki. Stosunki harmoniczne w złożonej trzyczęściowej formie menueta Haydnowskiego przedstawią nam formuły następujące.

I. Dla zasadniczej tonacji durowej:

$A - B - A$
$T - v - T,$ [1]

przyczem *A* przedstawia się harmonicznie wzorem:

$T - D - T,$ zaś
$B:\ t - P - t.$

II. Dla zasadniczej tonacji mollowej:

$A - B - A$
$t - V - t,$

przyczem *A* przedstawia się harmonicznie wzorem:

$t - P - t,$ zaś
$B:\ T - D - T.$

W podanych schematach harmonicznych uwzględniliśmy oczywiście tylko rzeczywiste modulacje do tonacji pokrewnych, pomijając przejściowe zboczenia do tonacji pokrewnych przy modulacji złożonej.

Pod względem melodyki i rytmiki wszystkie menuety mają cechy wspólne. Są to kompozycje wdzięczne i lekkie. Charakteryzują je zresztą te same cechy, jakie wogóle dla kompozycji Haydna są znamienne: żywość, jasność, prostota i ruchliwość. Niekiedy — w triach, utrzymanych w tonacjach mollowych — uderza Haydn w ton liryczny, rzewny, lecz zwykle jakimś rytmem nieoczekiwanym lub użyciem kontrastującego motywu melodyjnego zmienia nastrój, by znów powrócić do właściwego sobie tonu (n. p. Trio d-moll, takt 11; Sonata Nr. 3). Częste stosowanie punktowanych rytmów w menuecie jest jednym z tych szczegółów, które zapowiadają już scherzo. Właściwym bowiem ruchem menueta był pierwotnie gładki ruch ósemkowy lub ćwierciowy. Także inne szczegóły, jak prowadzenie melodji wielkiemi interwałami lub nagłe zmiany położenia melodji zapowiadają scherzo, które z czasem wyprzeć miało menuet z sonaty.

Menuet Haydna jest szczerym wyrazem jego serca prostego i spokojnego, więc też i słuchacza podobnie nastraja. „C' est une délicieuse impression qu' on éprouve au contact de sa fraîcheur, de sa grace pure, de sa libre aisance et de son harmonieux équilibre“ — pisze z subtelnem zrozumieniem charakteru twórczości Haydna Blanche Selva [1]). Słowa te w całej pełni odnieść można szczególnie do menuetów Haydna.

Sonaty fortepianowe Mozarta dają niewiele sposobności do śledzenia ewolucji formy

[1]) *T* — tonacja toniki, *D* — dominanty, *S* — subdominanty, *P* — paraleli, *V* — warjanty. Wielkie litery oznaczają tonacje durowe, małe — mollowe.

[1]) „Rozkoszne jest wrażenie, którego doznaje się w zetknięciu z jego świeżością, jego czystym wdziękiem jego swobodą i harmonijną równowagą“. La Sonate, str. 63/64. (2-éme édition; Paris, Rouart, Lerolle et C-ie.)

menueta. W 17-tu bowiem sonatach widzimy dwa tylko menuety, a mianowicie w sonacie Es-dur (Nr. 9) i A-dur (Nr. 12). [1])

Obie sonaty są trzyczęściowe, menuet z triem, a więc w formie: A :|: B :|: A, zajmuje w nich miejsce środkowe.

Te same prawa proporcji rozmiarów i kontrastu, jakie wykryliśmy przy analizie menuetów Haydna, odnieść możemy także do menueta Mozarta. Różnice zaznaczają się najwybitniej w budowie harmonicznej menueta. O ile bowiem Haydn uwzględniał jedynie tonację warjanty lub dominanty, modulując do tych pokrewnych tonacji w samym menuecie, lub obierając je dla kontrastu, jako zasadniczą tonację tria, o tyle Mozart w obu menuetach używa tonacji subdominanty.

Schemat harmoniczny Mozartowskiego menueta z sonaty fortepianowej przedstawia się zatem następująco:

A — B — A

T — S — T, przyczem

i *A* i *B* wyraża się wzorem: *T — D — T*.

Ze względu na gładką, spokojną rytmikę i śpiewną kantylenę zbliża się Mozart w menuetach, jak wogóle w swej twórczości fortepianowej, raczej do Filipa Emanuela Bacha, w przeciwieństwie do Haydna, w którego kompozycjach niejeden już szczegół zapowiada Beethovena.

Z pośród 32 sonat fortepianowych Beethovena pięć zawiera menuet. Jak u Haydna, widzimy tu menuet z triem (sonaty Nr. 1, 7, 11, 18) i tempo di menuetto (Nr. 20).*)

Te same prawa budowy formalnej, jakie stwierdziliśmy, analizując menuety Haydna i Mozarta, okazują swą moc obowiązującą także w odniesieniu do menuetów Beethovena. Tempo di Menuetto w sonacie G-dur Beethovena odpowiada drugiemu typowi tej formy u Haydna.

Wszystkie sonaty, w których występuje menuet z triem, są czteroczęściowe; menuet zajmuje w nich miejsce trzecie, następując po Adagio, względnie Largo (w sonacie Nr. 18 po Scherzo), a poprzedzając rondo (Allegro, Presto). Jest więc ogniwem łączącem między drugą częścią w tempie powolnem, a czwartą w tempie szybkiem. W ten sposób, łagodząc zbytnią ostrość i nagłość kontrastu, przyczynia się równocześnie do wzmożenia jego siły. Natomiast w sonacie Es-dur (Nr. 18) sam menuet ma charakter części powolnej, kontrastując tak z poprzedzającem go scherzem, jak z następującem po nim rondem.

Już w sonacie Haydna spotykamy określenie „Scherzando". Nazwana jest w ten sposób środkowa część sonaty cis-moll (Nr. 20), złożonej z trzech części: Moderato, Scherzando (Allegro con brio) i Menuetto. Scherzando to jest rondem. U Beethovena zaś mamy do czynienia ze scherzem właściwem, które — jak wspomnieliśmy — miało zająć miejsce menueta w sonacie. Liczebnie też ma w sonacie Beethovena przewagę scherzo. [1])

Pod względem formalnym scherzo w zasadzie nie różni się od menueta; jak menuet, ma formę trzyczęściową złożoną z triem (*A* :|: *B* :|: *A*). [2]) U Beethovena wszakże owo powtórzenie scherza po trio zazwyczaj nie jest dosłowne. Beethoven modyfikuje je w znaczeniu podobnem, w jakiem repriza w formie sonatowej lub trzecia część formy pieśni jest modyfikacją ekspozycji; często też dodaje na zakończenie codę.

Istotna różnica między menuetem a scherzem tkwi w ich charakterze, który wyraża się we właściwościach tematu, tak pod względem melodyki, jak rytmiki. W menuecie łagodna linja melodyjna, w scherzu — ostre kontrasty; w menuecie motyw, zajmujący jeden tylko takt, stanowi jednostkę rytmiczną (n. p. sonata Nr. 1.), w scherzu taką jednostką są często dwa (n. p. sonata Nr. 9.), trzy, lub cztery takty.

I menuet i scherzo wszakże odgrywają rolę elementów konstruktywnych tylko we wcześniejszej sonacie Beethovena. Jeśli przypomniemy sobie przyjęty powszechnie podział twórczości Beetovena na 3 okresy, okaże się, że są to sonaty z pierwszego okresu (Nr. 1—11) i drugiego (Nr. 12 — 27; 1801/1815). W sonatach z trzeciego okresu (Nr. 28 — 22; 1815 do 1827) obie formy, tak menuet, jak scherzo, zanikają. Natomiast zdobywają w nich sobie prawo obywatelstwa formy polifoniczne: fugata i fugi, oraz forma warjacyjna, która zre-

[1]) Edition Peters.

*) Edition Peters.

[1]) Sonaty: Nr. 2, 3, 10, 12, 15, 18, 29, oraz Nr. 4, 6, 9, 14, 31, w których odnośny ustęp nie jest nazwany Scherzem (Maggiore i Minore).

[2]) Wyjątek stanowi Scherzo z sonaty Nr. 18.

sztą i dla wcześniejszych sonat nie jest bez znaczenia.

Ostatnie sonaty Beethovena są najwyższym, niedoścignionym wyrazem doskonałości w zakresie tej formy. Zwartość budowy z zachowaniem wielkiej linji w rysunku wskazuje na to, że twórca zawsze miał na oku całość formy. Drobne, krótkie niekiedy tematy, lub też i motywy mają w sobie tak wielką potencję, że dzięki tematycznej robocie budują się z nich olbrzymie, imponujące formy.

O ile u klasyków wielka linja, rysunek, jest rzeczą najważniejszą, o tyle u romantyków na plan pierwszy wybija się barwa, koloryt. Możemy mówić o nim nie tylko w dziedzinie muzyki symfonicznej, lecz także w dziedzinie muzyki fortepianowej. Wyzyskanie kontrastu wysokich i nizkich tonów, oraz różnic dynamicznych — oto najważniejsze środki, zapomocą których kompozytor ów koloryt osiąga.

W przeciwieństwie do klasyków, lubujących się w wielkich formach, romantycy skłaniają się ku formom drobnym. Zainteresowanie się szczegółami, zwrot ku misternej motywicznej robocie sprawia, że romantycy nie opanowali formy wielkiej, stworzyli natomiast arcydzieła w zakresie form małych. Twórczość Beethovena jest z jednej strony zamknięciem epoki poprzedzającej, która dążyła do stworzenia i stworzyła wielkie formy instrumentalne; z drugiej strony tkwią w twórczości tej pierwiastki, które dały podnietę do rozkwitu minjaturowych, nastrojowych utworów epoki romantycznej.

III. Szkoła romantyczna.

Z pośród mistrzów epoki romantycznej — Webera i Schuberta uznać musi się w pewnej mierze za praecursorów; właściwymi romantykami są Schumann, Mendelssohn i Szopen. Między Weberem a Schubertem wszakże są różnice zasadnicze. Schubert jest lirykiem; to też w prostej linji dojść można od jego twórczości do właściwych romantyków i do Brahmsa. Cechą twórczości Webera jest dramatyczność, tak, że raczej szukać w nim można pokrewieństwa z wielkimi dramatykami: Berliozem, Wagnerem, Straussem.

Różnice te między Schubertem a Weberem stwierdzić możemy również w dziedzinie muzyki fortepianowej, a w szczególności sonaty i zajmującego nas menueta.

Weber pozostawił cztery sonaty fortepianowe, z których trzy[1]) zawierają menuet. Wszystkie te sonaty są czteroczęściowe, menuet zajmuje w nich miejsce drugie (Nr. 1, 2) lub trzecie (Nr. 4). Pod względem formalnym (jako menuet z triem) odpowiada w zasadzie tym cechom, jakie podkreśliliśmy przy analizie menuetów epoki klasycznej. Zaznaczyć jedynie należy, że forma ulega zupełnie swobodnemu rozszerzeniu, że między menuetem a triem oraz przy powrocie do menueta zjawiają się ustępy łącznikowe (n. p. Menuetto Cappriccioso, Sonata Nr 2; Nr. 4), a tempo ulega znacznemu przyspieszeniu. Po raz pierwszy też w menuecie Webera zjawia się pierwiastek wirtuozowski. To też menuet Webera, choć nazwany menuetem, jest scherzem. Wybitny charakter scherza ma zwłaszcza menuet z ostatniej sonaty (op. 70). W trio tego menueta widzimy natomiast nowe zupełnie elementy: jest ono bowiem walcem. Jasną stąd jest rzeczą, że menuet w sonacie Webera to tylko nazwa, której odpowiada treść zupełnie inna, niż w sonacie klasycznej.

Owo przenikanie pierwiastków walca, a więc tańca rzeczywistego, do skostniałej formy tanecznej menueta, jest zjawiskiem podobnem do tego, jak menuet zdobył panowanie w suicie. Stara suita XVII. wieku obowiązkowo jeszcze miała w swym składzie sarabandę, taniec w takcie trzyczęściowym. W drugiej połowie tego wieku sarabanda od dawna już nie była tańcem; menuet zaś, jako taniec rzeczywisty, zaczął przenikać swemi pierwiastkami do sarabandy, stopniowo wypierał ją, aż w końcu zajął miejsce sarabandy w suicie.

Pod względem harmonicznym cechuje menuety Webera większe bogactwo modulacji. pod względem rytmiki — większe ożywienie i rozmaitość, niż w menuetach klasycznych. Przeciwstawianie legato i staccato, wyzyskiwanie efektów barwy dźwiękowej, oraz zróżnicowanie dynamiczne — oto dalsze cechy menuetów Webera.

Odnajdujemy w nich przeto wszelkie szczegóły, znamienne dla scherza.

Wspomnieć jeszcze należy, że menuet Webera nie zawsze ma tonację sonaty; w sonacie C-dur (Nr. 1.) menuet utrzymany jest w to-

[1]) Nr. 1, 2, 4 (Universal-Edition).

nacji mollowej paraleli dominanty (e-moll), trio w jej warjancie durowej (E-dur). Harmoniczny schemat menueta e-moll przedstawia się wzorem:

A — B — A
t — V — t, przyczem *A* wyraża wzór:
t — SP — t,
zaś *B*: *T — D — T*.

Sonaty fortepianowe Schuberta oraz fantazja (op. 78), posiadająca również formę sonaty, zawierają 3 menuety.[1]) Obie sonaty i fantazja są czteroczęściowe, menuet zajmuje w nich miejsce trzecie. Menuety z sonat mają tonację zasadniczą sonaty, menuet z Fantazji (G-dur) tonację mollowej paraleli dominanty (h-moll). Ten sam stosunek tonacji stwierdziliśmy powyżej u Webera; widzimy w tem zjawisku fakt oddalania się romantyków od obowiązującej zasady zachowania tonacji we wszystkich częściach składowych formy cyklicznej.

Menuety Schuberta, w formie *A* :/|: *B* :/|: *A*, z dosłownem powtórzeniem menueta po trio, są pod każdym względem prostsze od menuetów Webera. Schubert jeszcze w zupełności prawie zachowuje formę klasyczną, jedynie w trio menueta z sonaty Es-dur (Nr. 4) pierwiastek melodyjny i rytmiczny walca zbliża go do Webera. Najbardziej zaś znany z menuetów Schuberta, menuet z Fantazyi, posiada cechy scherza.

Mendelssohn w 3 swoich sonatach raz tylko używa menueta[2]), jako Tempo di Menuetto, którego temat posiada wybitne cechy scherza.

Formalnie wyraża się utwór ten formułą: *A* :/|: *B* :/|: *A'*, przyczem między *B* i *A'* występuje łącznik, podobnie jak w menuetach Webera. Harmoniczną zaś budowę tego menueta w fis-moll przedstawić możemy wzorem: t — SP — t.

Także w 3 sonatach Szopena widzimy jeden tylko menuet, w sonacie c-moll. Jest to menuet z triem i ze ścisłem powtórzeniem menueta „da capo“, a więc w formie *A* :/|: *B* :/|: *A*, utrzymany w tonacji Es-dur, trio zaś w es-moll. Wyraża go zatem wzór: *T — v — T*, przyczem *A* i *B* nie modulują pod koniec reprizy *a*.

[1]) Sonaty Nr. 4 i 8 (Edition Peters).
[2]) Op. 6, E-dur.

Znamienną cechą tego menueta jest kanoniczne prowadzenie tematu tak w menuecie, jak w trio. Jest to tem więcej interesujące, że Szopen nigdy prawie nie posługuje się kontrapunktyczną techniką. Menuet ten wszakże nie posiada ani cech menueta, lekkości i wdzięku, ani też elementów scherza. Odbija przeto on sam, jak i cała sonata c-moll, od dwu późniejszych, potężnych sonat: B-dur i h-moll, z których każda zawiera scherzo. Scherza z sonat Szopena, a w wyższym jeszcze stopniu cztery scherza jego samodzielne, owe wspaniałe poematy romantycznej muzyki, są przekonywującym dowodem, że natura romantyków w tej formie znalazła swój odpowiedni wyraz.

W sonatach Schumanna[1]) spotykamy jedynie scherzo, niema w nich zupełnie menueta.

Reasumując poprzednie nasze spostrzeżenia, odnoszące się do stanowiska menueta w sonacie fortepianowej klasyków i romantyków, widzimy:

1. że menuet, zrazu jakby obowiązkowy, ustępuje z czasem miejsca scherzu.

2. że tak menuet, jak scherzo tę samą rolę spełniają w sonacie: służąc rozmaitości i kontrastowi, są równocześnie nicią, wiążącą z sobą części sonaty; czyli innemi słowy: dzięki ich obecności spełnia się doskonale zasada „jednolitości w różnorodności“.

W ciągu naszych rozważań zwracaliśmy uwagę na tę właśnie kwestję ostatnią, w szczególności u Haydna, następnie i u innych autorów. Nie powtarzając przeto tych wniosków ogólnych, podamy tylko na zakończenie tabelkę, uzmysławiającą stanowisko menueta w sonacie, z uwzględnieniem produkcji w zakresie sonaty fortepianowej i scherza, jako jej części składowej.

		Liczba sonat fortepianowych	Sonaty z menuetem	Sonaty ze scherzem
Klasycy:	Haynd	34	13	0
	Mozart	17	2	0
	Beethoven	32	5	12
	razem	83	20	12

[1]) Op. 11, Op. 22 i Op. 14 (Concert sans orchestre).

		Liczba sonat fortepianowych	Sonaty z menuetem	Sonaty ze scherzem
Romantycy:	Weber	4	3	0
	Schubert	11	3	5
	Mendelssohn	3	1	1
	Szopen	3	1	2
	Schumann	3	0	3
	razem	24	8	11
	Ogólna liczba	107	28	23

Dla stworzenia sobie należytego obrazu musi się brać pod uwagę nie bezwzględną liczbę menuetów lub scherz, lecz liczbę względną, wyrażającą stosunek liczby sonat do liczby jednej lub drugiej z dwu badanych przez nas form. Liczba ta wykazuje maximum menuetów na korzyść Haydna, maximum zaś scherz na korzyść romantyków. Potwierdza przeto w zupełności wypowiedziane powyżej wnioski.

Z OPERY.

Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin St. Moniuszki wystąpił Teatr miejski z tygodniem Moniuszkowskim, który rozpoczęty dnia 5. maja zakończył się dnia 11. maja a mieścił w sobie stosownie do zapowiedzianego programu dwa przedstawienia „Halki“ po jednem „Hrabiny“ i „Strasznego dworu“, jedno złożone z „Dziadów“ i „Flisa“, jedno (inauguracyjne) z „Verbum nobile“, odczytu, apoteozy i baleciku „W Ubielu — przed laty“, wieczór zaś sobotni składał się z produkcji koncertowo-operowej. Program podany w ostatnim numerze „Gazety Muzycznej“ uległ w ostatniej chwili następującym zmianom: uroczysty obchód rozpoczął się nie uwerturą „Baśń zimowa“, lecz uwerturą do „Parii“, odczyt prof. Niewiadomskiego zatytułowany był „O twórczości narodowej St. Moniuszki“, we wtorek dnia 6. dano „Hrabinę“ (z p. Horoszyńskim a nie Okońskim w roli Dzidziego), a we czwartek „Straszny dwór“. W „Strasznym dworze“ p. Mossoczyego, zastępował p. Głowacki, a Cześnikowę spiewała p. Marynowiczówna, w „Halce“ śpiewał Stolnika p. Jeleński, a Janusza p. Okoński, we „Flisie“ powtórzonym w sobotę p. Kuligowski spiewał zamiast p. Mossoczyego, tegoż wieczora zamiast uwertury do „Parii“ grano „Opowieść zimową“, p. Freszel nie brał wcale udziału w koncercie, p. Mossoczyego zastąpił p. Lipanowicz („Florjan szary“).

Publiczność gromadziła się bardzo licznie, natłoczone były przedstawienia „Halki“, „Strasznego dworu“, „Hrabiny“, „Dziadów“ w połączeniu z „Flisem“, nieco mniejsze zainteresowanie wzbudziło przedstawienie inauguracyjne i wieczór koncertowo-operowy. Pod względem artystycznym najudatniejsze były przedstawienia „Flisa“ i „Halki“, najsłabsze przedstawienie „Strasznego dworu“ z powodu ubytku p. Mossoczyego (na półgodziny przed rozpoczęciem spektaklu wycofał się z udziału) i trudności z zastępczyniami nieobecnej p. Kasprowiczowej. Nowy układ sceniczny „Halki“ wywołał zdania rozmaite, stwierdzić jednak należy, iż zarzuty wywołane były raczej pewnemi niedokładnościami scenicznemi, niż istotnemi zmianami wprowadzonemi przez prof. Niewiadomskiego. Prasa zarówno lwowska jak i zamiejscowa złożyła kierownictwu opery lwowskiej za cykl Moniuszkowski uznanie w słowach bardzo gorących. (+)

Z SALI KONCERTOWEJ I Z POPISÓW.

Bardzo słaby rezultat ruchu koncertowego za cały czas od ostatniego sprawozdania, zamyka się w trzech wieczorach, jeżeli w rachubę brać nie będziemy wszystkich produkcyj dobroczynnych dość licznych, ale już z powodu swego celu usuwających się z pod krytyki. Rzecz prosta, że w uwadze tej żaden zarzut mieścić się nie może, ruch koncertowy był bowiem słaby nie z powodu czyjejś opieszałości, tylko z powodu ciężkiego położenia, w jakiem znajdowało się miasto, a dziękować tylko Opatrzności należy, iż miesiące grozy i rozlewu krwi przeminęły, i że zamiast nieustannie gromadzących się chmur, widzimy nareszcie wyjaśniony horyzont i rozległe pola do pracy. Na tem tle trzy nadmienione koncerty wyglądają jak jaskółki zapowiadające wiosnę. Koncerty te wprawdzie, to tylko produkcje solistyczne, cały ich ton jednakże razem z firmą koncertantów wprowadza słuchacza w atmosferę muzyki najlepszej i najpoważniejszej, więc z odpowiednią powagą uznanie im złożyć należy.

Pani St. Argasińska-Choynowska — bo ona-to pierwsza przerwała długie milczenie — wystąpiła z wieczorem pieśni nowoczesnej, poprzedziwszy utwory C. Debussyego i S. Rachmaninowa parą starowłoskich aryj. Debussy i Rachmaninow, to jeszcze coprawda nie ostatnie słowo modernizmu, żalu jednakże z tego powodu nie można mieć do koncertantki żadnego, bo obaj ci kompozytorowie byli u nas dotąd śpiewani bardzo rzadko. — Odmienni w swych typach, łączą się w pewnej tęsknocie skierowanej ku nowym nieznanym

szlakom. Subtelny, delikatny i wyrafinowany Debussy odkrywa je zręcznie i przesuwa przed muzyczną wyobraźnią słuchacza we właściwy sobie sposób: poetyczny i wytworny z lekka drażniący ucho przyzwyczajone do wygodnych i uświęconych przeszłością form harmonicznych. Mimo całej poezji, Debussy jest w swojej muzyce często chłodny i refleksyjny; Rachmaninow ma więcej ciepła, przemawia zeń życie pełniejsze. Pieśni były bardzo zajmujące. Pani St. Argasińska-Choynowska, jako pieśniarka w porównaniu do czasów przedwojennych, kiedy to zaczynała pierwsze na estradzie stawiać kroki, zrównoważyła się i ustaliła nadzwyczajnie, nie robi już żadnych wokalnych eksperymentów, nie szuka efektownych środków, lecz występuje z rzeczami należycie ustalonemi, stąd ogólne wrażenie jest już dziś całkowicie artystyczne. W jej wykonaniu odczuwa słuchacz spokój na tle niezbędnego wzruszenia, czy też odwrotnie: wzruszenie na tle spokoju, w tem zaś niezawodnie leży najważniejsza część zadowolenia audytorjum. Przy biegłym i należycie odczutym akompaniamencie p. Głowackiego osiągnęła artystka całkowite powodzenie i dla pieśni i dla siebie jako wykonawczyni.

Bardzo miłem urozmaiceniem koncertu był występ p. Flory Listowskiej młodziutkiej pianistki, która zagrała kilka utworów Szopena, Liszta i Leszetyckiego, a następnie parafrazę Pabsta z „Eugeniusza Onegina" i kilka rzeczy nad program. Zdrowie, młodość i wdzięk cechują w pierwszym rzędzie tę grę. Technika jest jasna, czysta i doskonale rozwinięta, uderzenie jędrne i od popadania w jakieś ekstremy wolne, frazowanie dowodzi, że muzyka jest językiem zrozumiałym dla młodej pianistki, mimo, że właśnie z powodu swej młodości, posługuje się nim nie tak samoistnie jeszcze, jak to kiedyś w przyszłości nastąpi. Talentu ma p. Listowska niezaprzeczenie bardzo wiele. I tymto właśnie talentem, łatwością i świeżością zarówno gry jak i całej osobistości swej artystycznej, zdobywa sobie bez trudu audytorjum i liczne a zasłużone oklaski. Prof. Głowackiemu znaczna ich część również się należy, on to bowiem pokierował rozwojem artystycznym młodej pianistki umiejętnie i szczęśliwie.

Długa pauza przedzielająca dwa koncerty Śliwińskiego od ostatnich jego występów przed laty sześcioma, nie wpłynęła ujemnie na żadną stronę. Zarówno bowiem nie zmniejszył się urok niepospolitego artysty, jak nie zmieniło się usposobienie publiczności naszej dla niego. Śliwiński pojawił się w całej swej dawnej sile, zawsze naturalny i prosty w pojmowaniu utworów sztuki, wierny dawnym programom z tą samą dewizą, że wśród literatury klasycznej i romantycznej (z przydaniem jeszcze Brahmsa i Liszta-kompozytora) tyle znaleźć można przedmiotu godnego słuchania i wykonania, iż niema najmniejszej potrzeby poszukiwać nowszych bogów. Jest więc jak był dawniej — konserwatystą. I taksamo jak wprzódy ulega nastrojowi chwilowemu, potrzebuje koniecznie odpowiedniej atmosfery, żywszego oklasku i warunków korzystnych, po przebyciu pierwszej połowy koncertu ożywia się znacznie. — Pierwszy koncert nie powiódł mu się artystycznie w tym stopniu co następny, ale ten drugi był istotnie szeregiem gabinetowych okazów nieskazitelnej techniki, mistrzowskiego stopniowania odcieni i niezrównanego nakładania barw zawsze pełnych smaku, żywych, ciepłych, niekrzyczących ani jaskrawych, a silnych mimo to i męzkich. Szopena gra z przekonaniem i przekonywująco, z pietyzmem i podziwem, co również i u słuchacza pietyzm i podziw wywołuje. Refleksyjną poezję Lisztowskiego sonetu stara się uczynić jaknajprostszą i w podobny sposób traktuje wszystkie strojne błyskotki wirtuozowskie bez robienia z nich wielkiej parady, z życiem lecz i z pewnem umiarkowaniem dobrego tonu. Zawsze przemawia zeń natura urodzonego muzyka, co sztukę kultywował z najwyższego rozkazu wewnętrznej siły i zamiłowania. (*st. n.*)

Produkcja szkoły H. Ottawowej i Konserwatorjum.

Nadlatują już zwiastuny zbliżającego się końca roku szkolnego: popisy szkół muzycznych. Rozpoczęły kampanię: szkoła H. Ottawowej i Konserwatorjum, w ubiegły czwartek. Obie produkcje były, niestety, naznaczone na tę samą godzinę, co utrudniło zadanie sprawozdawcy.

W popisie p. Ottawowej, znakomitej naszej pianistki, wyszczególniły się: p. Hippanówna (uczennica pny B. Franke) p. H. Flieg, p. Schauderówna, p. Hammerówna i p. Napadiewicz. Zdolności w połączeniu z wytrwałą pracą obustronną dały bardzo piękne rezultaty.

Z produkcji konserwatorjum słyszałem tylko ostatnie punkty programu mianowicie

śpiewaczkę pnę Bartelmus, uczennicę prof. Z. Kozłowskiej o doskonałym materjale głosowym i starannej kulturze i pianistkę p. Haniszewską, uczennicę prof. V. Kurza. — Gra jej posiada wszystkie zalety znakomitej szkoły. Nieomylna technika palcowa, jędrny ton, pamięciowe opanowanie i wzorowe wniknięcie w styl utworów cechują każdy występ uczniów tego pedagoga wielkiej miary. — Chrucka, Horodyski, Kretowiczówna, Przyszychowska, Schwandówna, Steuerman, Szczepanowska, Tadlewski, Tyrowiczówna, Wołowska, z młodszych Lisicka i Wohlmanówna i w. i. to wszystko nazwiska o znanej artystycznemu, a nieraz i szerszemu światu, dobrze zasłużonej marce doskonałych pianistek i pianistów, talentów uformowanych żelazną ręką mistrza i wyposażonych na drogę sztuki we wszystkie środki jakich talent może potrzebować do wypowiedzenia się.

I czwartkowych koncertantów: p. Garfunkównę, p. Hermelina i wspomnianą p. Haniszewską będzie można zaliczyć do tego poważnego zastępu artystycznego, na który prof. Kurz może z dumą wskazać, jako na trwałą pamiątkę swej długoletniej pracy wśród naszego społeczeństwa.

Stanisław Głowacki.

NOWY DYRYGENT.

W czasach, kiedy kwestja dyrygenta-polaka coraz częściej się pojawia ze względu na zachodzącą potrzebę ludzi tego zawodu, potrzebę coraz aktualniejszą — miło nam umieścic głosy prasy krakowskiej odzywające się pochlebnie o Dr. Jachimeckim i jego występie niedawnym. Oto co pisze „Czas" (M. C. Sobolewski):

„W obchodzie Towarzystwa muzycznego, otwartem przemówieniem prof. Jachimeckiego, wzięli udział p. Hendrichówna i p. Ludwig (pieśni i ballady), prof. Melcer (oryginalne utwory i transkrypcje fortepianowe z pieśni), oraz orkiestra, złożona z profesorów konserwatorjum, amatorów i członków kapeli koncertującej tu w jednej z kawiarń. Tak zespoloną orkiestrę przygotował do wykonania uwertury *Bajka, Elegii* i mazura z *Halki,* oraz prowadził prof. Jachimecki. W tym uczonym, historyku i estecie muzyki tkwi pierwszorzędny dyrygent, jak o tem już niejednokrotnie mogliśmy się ze zdawkowych próbek przekonać."

i „Dziennik polski" (K. H. Rostworowski):

„Ponieważ prof. Melcer zechciał współudziałem swoim uświetnić akademję, urządzoną w ubiegłą niedzielę (w teatrze im. Słowackiego) ku czci Moniuszki, pozwolę sobie, a propos tejże akademji, zwrócić uwagę czytelników na nowy i mojem zdaniem, bardzo wybitny talent. Właścicielem tego talentu jest Dr. Zdzisław Jachimecki. Miałem sposobność ujrzeć go po raz pierwszy w roli dyrygenta i z prawdziwą radością stwierdzam, że obudziły się we mnie wspomnienia pierwszorzędnych sił, że stanęły mi przed oczyma postacie Nikischa i Weingartnera, tych orkiestralnych cyzelatorów, w których ręku orkiestra staje się jednem ciałem i jedną duszą, to znaczy, jednym, żywym instrumentem. Oczywiście nie robię porównań. Sam Dr. Jachimecki rzuciłby pierwszy na mnie kamieniem, ponieważ wie on dobrze, iż na to, ażeby stanąć obok Nikischa, musiałby przedewszystkiem być Jachimeckim, to znaczy, musiałby być sobą, mającym orkiestrę i przez długi szereg lat wygrywającym na tej orkiestrze kapelmistrzowskie wprawki. Zwracam tylko uwagę powołanych czynników, ażeby, gdy nadejdzie pora i gdy stać nas będzie na krakowski Gewandhaus, nie zapomniano zezwolić na popróbowanie skrzydeł człowiekowi, który, w pomyślnych warunkach, stałby się może chlubą naszego muzycznego świata."

SPIS DZIEŁ STANISŁAWA MONIUSZKI.

I. Muzyka kościelna.

Nieszpory i pieśń Ostrobramska „Witaj Święta" na organy. — *Pieśni naszego Kościoła* na organy. — *Benedictus* na 4 głosy z organami. — *„Boże, Zbawco mój"* bas z fortepianem. — *Exaudi Deus orationem meam* tenor i baryton. — *Graduale* sopran i alt z organami. — *Hymn do Matki Boskiej* alt i bas z fortepianem. — *Hymn do Pana Jezusa* bas z organami. — *Inclina aurem tuam* sopran lub tenor z organami. — *Intende voci* sopran i alt z organami. — *Kiedy ranne wstają zorze* kwartet mieszany z organami. — *Laudate Dominum* sopran i alt z fortepianem. — *Litanje do Najświętszej Panny Ostrobramskiej* na chór mieszany. — *Modlitwy:* „O Marjo, bądź pozdrowiona". — „Głos mój podnoszę do Boga Rodzicy". — „W poświstach wichrów losu". — „Ojcze nasz, któryś jest w niebie". — „W ciężkiej niedoli, którą dziś ponoszę". — *Msze:* 1) Na

sopran i alt z organami. 2) Na dwa soprany i alt z organami. 3) Piotrowińska na chór mieszany i głosy solowe z organami. 4) Na chór czterogłosowy z tow. kwintetu smyczkowego i organów. 5) Na chór czterogłosowy z organami. 6) Żałobna (Pieśni żałobne do Mszy świętej za dusze zmarłych) na chór mieszany z organami. 7) Żałobna na chór mieszany z organami. — *„Ojcze nasz“* na 4 głosy z organami. — *„O władco świata!“* mezzo sopran albo baryton z organami. — *Pieśń o św. Stanisławie* (Cześć tobie, naszej krainy patronie) na 1 głos z fortepianem. — *Pieśń pokutna* (O Panie, co losy ludzkości) na 1 głos z fortepianem. — *Pozdrowienie anielskie* (Zdrowaś Marjo, łaskiś pełna) na 4 głosy z organami. — *Psalm pierwszy* na 1 głos z organami. — *Sub tuum praesidium* na 1 głos z organami. — *Wieczny pokój lirnikowi* na 1 głos z organami. — *Zwiastowanie* na mezzo sopran lub baryton z organami.

II. Kantaty.

1) *Krumine.* Treść z „Witoloraudy“ (niewydana). 2) *Madonna,* hymn Petrarki, na orkiestrę, chór i baryton solo, (niewydana). 3) *Milda.* Kantata mitologiczna. Treść z „Witoloraudy“ słowa J. I. Kraszewskiego na sola, chór i orkiestrę. 4) *Nijoła,* czyli Wundyny. Treść z „Witoloraudy“ (niewydana). 5) *Pani Twardowska,* tekst A. Mickiewicza, na sola, chór i orkiestrę. 6) *Sonety krymskie,* tekst A. Mickiewicza. Ośm sonetów. (Cisza morska, Żegluga, Burza, Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy, Czatyrdah, Pielgrzym, Ajudah.) 7) *Widma!* Sceny liryczne, słowa A. Mickiewicza (Dziady), na sola, chór i orkiestrę.

III. Uwertury.

1) *Bajka* (Conte d' hiver) uwertura fantastyczna. 2) *Śmierć Abla.* Uwertura do opera seria. 3) Uwertura wojenna. 4) Z op. „Ideał“.

IV. Kompozycje orkiestralne.

1) *Marsz żałobny* z chórem. 2) *Mazur baletowy.* F-dur. 3) *Pokój spracowanej duszy.* Pieśń wykonana na pogrzebie I. F. Dobrzyńskiego. 4) *Polonez koncertowy* na wielką orkiestrę.

V. Muzyka do dramatów.

1) *Don Juan de Barbastro.* Melodramat w 3 aktach. 2) *Fedra.* Dramat. 3) *Hamlet.* Tragedja w 5 aktach Szekspira. 4) *Hans Mathis.* Dramat (niedokończony). 5) *Karpaccy górale.* Dramat I. Korzeniowskiego. 6) *Kasper Hauser.* 7) *Kupiec wenecki.* 8) *List żelazny.* 9) *Ostatnie bożyszcze.* 10) *Sabaudka* czyli błogosławieństwo matki. 11) *Żale Jeffity.* 12) *Parja,* tragedja. 13) *Zbójcy.* 14) *Lilla Weneda.*

VI. Opery i operetki.

1) *Beata,* opera w 1 akcie. Słowa I. Chęcińskiego. 2) *Bettly,* opera komiczna w 1 akcie. Słowa francuskie Scribego. 3) *Flis,* opera w 1 akcie. Słowa St. Bogusławskiego. 4) *Halka,* opera w 4 aktach. Słowa Wł. Wolskiego. 5) *Hrabina,* opera w 3 aktach. Słowa Wł. Wolskiego. 6) *Jawnuta,* operetka w 2 aktach. Słowa F. D. Kniaźnina. 7) *Karmaniol* czyli francuzi lubią żartować (zaginął). 8) *Loterja,* operetka w 1 akcie. Słowa Oskara Milewskiego. 9) *Nocleg w Apeninach.* Słowa Al. hr. Fredry (zaginął). 10) *Nowy Don Kiszot.* Słowa Al. hr. Fredry (zaginął). 11) *Parja,* opera w 3 aktach. Słowa Jana Chęcińskiego. 12) *Pobur rekrucki,* operetka. Słowa W. Marcinkiewicza (zaginęła), 13) *Rokiczana,* opera w 3 aktach. Słowa I. Korzeniowskiego (niedokończona). 14) *Sielanka,* opera w 2 aktach (zaginęła). 15) *Straszny dwór,* opera w 4 aktach z prologiem. Słowa J. Chęcińskiego. 16) *Trea,* opera w 2 aktach. Słowa I. S. Jasińskiego (niedokończona). 17) *Verbum nobile,* opera w 1 akcie. Słowa J. Chęcińskiego. 18) *Walka muzyków,* operetka (zaginęła). 19) *Woda cudowna,* opera (zaginęła). 20) *Żółta szlafmyca,* opera. Słowa Fr. Zabłockiego (zaginęła).

VII. Balety.

1) *Figle szatana.* (Nie cała muzyka w tym balecie jest Moniuszki.) 2. *Monte Christo* (ddto). 3) *Na kwaterze.*

VIII. Pieśni i ballady.

Zebrane w 12-tu Śpiewnikach domowych i wydane luźnie.

IX. Na sam fortepian.

1) *Premier Nocturne.* As-dur. 2) *Mazur.* D-dur. 3) *Fraszki.* 4) *Sześć polonezów.* 5) *Kołysanka.* 6) *Vilanella.* 7) *Polka.* 8) *Trzy walce.* 9) *Deux feuilles d' album.*

X. Dzieła teoretyczne.

1) *Pamiętnik do nauki harmonji.* 2) *Szkoła na fortepian.*

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Lipca 1919. Nr. 19. i 20.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

KONKURS DLA PIANISTÓW I PIANISTEK NARODOWOŚCI POLSKIEJ IM. I. J. PADEREWSKIEGO.

Cokolwiek miałby kto do powiedzenia przeciw konkursom, to przecież przyznać będzie musiał, że jako środek podniecający aspiracje artystyczne mają one niezaprzeczenie swą wartość, z którego to powodu głównie, a może nawet jedynie, powinny być rozpisywane dla młodzieży. Tą myślą kierowany, powziął p. Janusz Miketta dyrektor Towarzystwa muzycznego w Lublinie zamiar rozpisania konkursu dla pianistów i pianistek polskich, a wciągnąwszy do akcji Ministerstwo sztuki, miasto Lublin i Towarzystwo muzyczne tamtejsze, które wyznaczyły ze swej strony stosowne nagrody, zamiar ten urzeczywistnił, doprowadzając konkurs do skutku w dniach 28., 29. i 30. czerwca w Lublinie dokąd zaprosił na sędziów kilkunastu muzyków z Warszawy, Lwowa, Krakowa i Poznania.

Niema wątpliwości, że oprócz wyżej zaznaczonej, miał inicjator jeszcze i inne ważne korzyści na myśli, ponieważ jednak wszystkie obracają się w zakresie sztuki polskiej i jej rozwoju, przeto wolno mieć dla nich jedynie słowa należnego uznania. I tak, bardzo chwalebnym okazał się konkurs ze względu na zjazd muzyków polskich, którzy przy tej sposobności bodaj częściowo zetknęli się ze sobą i mogli porozumieć w sprawach dotyczących zawodu i oczekiwanych reform. W obecnych, układających się stosunkach nowego państwa, to współdziałanie wszystkich dzielnic Polski, w dziedzinie sztuki, pierwsze jakie się pojawiło, ma też swoje niemałe znaczenie, bo jest to jeden z odruchów kulturalnych, którym się intencje tkwiące w głębi umysłów i serc stwierdzić dozwoliły. A znowu dla Lublina, konkurs ten był nietylko środkiem zwrócenia uwagi na miasto położone w połowie drogi między stolicą państwa a Lwowem, nieznane dotąd ze swej muzykalności, lecz również i czynem zapoczątkowania jakiejś zamierzonej szerszej akcji, dążącej do obudzenia ruchu muzycznego w miejscowości dotąd zupełnie podobno obojętnej dla sztuki.

Kwestja dla kogo rozpisany był konkurs, tkwi również więcej w nadmienionych korzyściach, ważnych, a jednak nie wysuniętych na pierwszy plan, niż w zamiarze osiągnięcia nadzwyczajnych jakichś rezultatów na polu gry czyteż pedagogji fortepianowej. Niema wątpliwości bowiem, że pianistek a nawet pia-

nistów mamy dostateczną ilość, gdy w innych działach dotkliwe braki dają się uczuwać. Ale tu na początek, szło właśnie o coś gotowego, z czego możnaby zaczerpnąć, bez obawy narażenia się na brak lub rezultat niedość artystyczny. Konkursy zaś przyszłości: dla instrumentalistów orkiestrowych, dla kapelmistrzów, i inne, wiodące do zaspokojenia piekących potrzeb, mogą być rozpisywane dopiero w miarę narastania sił, jakkolwiek perspektywę ich, dla zachęty wcześnie należałoby postawić. Są to względy proste i zrozumiałe, dlatego zarzutów temu pierwszemu konkursowi czynić nie można z tego, iż do pianistów się zwrócił. Co najwyżej, po zrobionem doświadczeniu, możnaby tylko sprawę kwalifikacji konkurujących nieco ściślej zróżnicować, do której to kwestji powrócimy jeszcze, zaznaczając na razie, że warunki konkursu dopuszczały w tym wypadku pianistki i pianistów do lat trzydziestu.

Przesłuchiwanie konkurujących rozpoczęło się w sobotę dnia 28. czerwca o godzinie 11. rano, po dokonanem dnia poprzedniego wylosowaniu porządku produkcyj. Pan Stanisław Schwarzenberg-Czerny z Zakopanego konkurs rozpoczął. Grał Preludjum i fugę Bacha c-moll, Sonatę Beethovena Es-dur, Szopena Polonez Es-dur i Różyckiego Balladynę. Wykonanie poprawne lecz sztywne, wrażenia nie wywołało. Ale winę przypisać należy tu w znacznej części i temu, że młody pianista zasiadł do instrumentu pierwszy, instrument zaś okazał znaczne braki w pedale, z któremi trzeba było dopiero walczyć. Widocznie nie miał szczęścia. Panna Łucja Dreżówna z Warszawy, z kolei druga, przedstawiła się poważnie, jakkolwiek niedość wybitnie w kierunku pianistycznym. Jest to młoda osoba o niepospolitym, jak muzycy warszawscy twierdzą, talencie kompozytorskim. Grała Bacha Preludjum Adagio i Fugę, Beethovena Sonatę f-moll, Schumana Fantazję i Scherzo b-moll Szopena. Zakończył poranną audycję p. Zbigniew Dymmek pianista z Warszawy przed kilkoma laty uczeń konserwatorjum petersburskiego. W Handlowskiej fudze (e-moll) w Sonacie Beethovena Waldsteinowskiej, w „Erlkönigu“ Liszta i Warjacjach Szymanowskiego wykazał dojrzałość i spokój pianisty skończonego. Nieco w grze chłodny, nie szukający wdzięku, ale nadzwyczaj pewny zarówno biegłości palcowej jak i intencyj swych artystycznych, uzyskał ogólne uznanie jako młody a postawiony już wirtuoz.

Tegoż dnia popołudniu pierwsza dała się słyszeć p. Helena Lisicka, uczenica klasy koncertowej prof. Kurza ze Lwowa. Wybornie wyrobiona biegłość a przytem jasna, przejrzysta i barw pełna plastyka cechują jej grę. Toccata i fuga d-moll Bacha podobnie jak Scherzo b-moll Szopena należały do najlepiej zagranych utworów w całym konkursie. Czy znakomity niewątpliwie talent odtwórczy, rozwinie się kiedyś w samoistne wirtuozostwo, to pytanie, na które nie można dać jeszcze odpowiedzi. Obok wymienionych utworów wykonała p. Lisicka jeszcze Sonatę Beethovena G-dur i Legendę o św. Franciszku Liszta. Następna pianistka p. Grzeszczyńska należała do słabszych, zwłaszcza, że program jej obejmował takie rzeczy jak Appassionata Beethovena lub Fis-moll Sonata Schumana (oprócz fugi Bacha es-moll i etudy Schlözera) wymagające skończonej, wielkiej gry. Ale wyżyna artystyczna konkursu znowu się zaraz podniosła z wejściem p. Wandy Szlezyngerówney uczenicy Melcera bardzo uzdolnionej i wysoce rozwiniętej, jakkolwiek nieukończonej jeszcze pianistki. Gra p. Szlezyngerównej należy do typów kobiecych, ma ogromnie dużo wdzięku i ciepła, ale przytem ładu i refleksji. Sonatę Waldsteinowską grała doskonale, nadając utworowi więcej barwy niż jej poprzedni wykonawca p. Dymmek. Tempo ostatniej części było wybornie trafione, a tegoż stopniowania następne powiodły się doskonale. P. Szlezyngerówna dała przytem cały program bardzo ładny: Bacha Koncert włoski, Paderewskiego Warjacje a-moll i Szopena Nokturn E-dur.

Drugiego dnia rano grała p. Czerkawska-Przesmycka wykonawczyni zdolna i sumienna: Fantazję chrom. Bacha, Sonatę E-dur Beethovena, Mendelssohna Variations serieuses i Liszta Etudę Des-dur. Po niej zasiadł do fortepianu Wiktor Łabuński młody pianista od lat już kilku koncertujący, przedtem uczeń konserwatorjum w Petersburgu. Wolny od tremy, swobodny, pełen zdolności wszechstronnych, istny obraz młodości i siły, rozwinął wszystkie swe środki intelektualne i techniczne w odegraniu Bachowskiej fugi fis-moll i Beethovenowskiej Sonaty op. 101, Barkaroli Szopena i Skriabina Sonaty, ale czynił to jakoby z pewną intencją wyróżnienia się z pomiędzy konkurujących właśnie oną swobodą. Cokolwiek mniej tej swobody byłoby wyszło może na dobre artystycznej całości. Ale poza tem p.

Łabuński zrobił wrażenie najbardziej uzdolnionego z młodej drużyny konkursowej i najwięcej zapowiadającego na przyszłość.

Popołudniu tejże niedzieli pojawił się pierwszy na estradzie Artur Hermelin najmłodszy z całego grona uczestników, także talent pierwszorzędny. Technicznie doskonale poprowadzony (uczeń prof. Kurza ze Lwowa) zwrócił na siebie uwagę ogólną pewnemi odmiennemi cechami interpretacji, ale przeważyło u sędziów zdanie, iż leży w nich pewna afektacja, objaw niedojrzałości, bardzo zresztą łatwy do wytłumaczenia wobec wieku młodego chłopca. Że mimoto był on zupełnie na swojem miejscu nawet między dwojgiem późniejszych laureatów, to nie ulega kwestji. Grał Bacha Preludjum i fugę G-moll, Sonatę Beethovena D-dur, Szopena Nokturn Des-dur i Liszta Tarantellę. Po nim wystąpiła p. Janina Familier-Hepner z Warszawy, wirtuozka koncertująca już od lat dziesięciu, jakkolwiek młoda jeszcze osoba. Ta umiała się w jednolitym charakterze utrzymać przez cały czas. W produkcji swej bardzo obfitej: Bach Preludjum i fuga Cis-dur, Beethoven Sonata Es-dur, Liszt Sonata h-moll i Brzeziński Suita polska, zachowała w równej mierze i ścisłość stylistyczną i swadę estradową. Jej gra była tak dobrze ku sędziom jak ku publiczności skierowana: opracowana bardzo dokładnie podaną była jeżeli nie z najwyższym polotem, to z elegancją i dzielnością. W szczególności Sonacie Liszta poświęciła p. Familier-Hepner dużo duchowego ekspensu, widocznie rzecz sama pociąga ją silnie ku sobie. Trudne zadanie miała p. Blanka Wollmanówna uczenica prof. Kurza ze Lwowa, zasiadając po wirtuozce tak rutynowanej, ale z zadania wyszła z honorem, odegrawszy Bacha-Busoniego fugę c-moll, Beethovena Sonatę Es-dur, Szopena Allegro de Concert i Liszta Campanellę. Doskonałe podstawy techniczne wyniesione ze szkoły, jak niemniej własne zdolności, utrzymały ją na wyżynie obudzającej szacunek i uznanie.

W ostatnim dniu pierwsza pojawiła się p. Jadwiga Pilecka z Przemyśla uczenica p. Cyrbesowej a następnie Dohnanjego. Bacha Toccata i fuga d-moll, Beethovena Sonata cis-moll, Nokturn Szopena c-moll i Liszta XII. Rapsodja stanowiły program młodej pianistki wykonany z talentem i biegłością. Gra jej na punkcie rytmiki i szczegółów frasowania od zarzutów nie wolna, zajmuje swem życiem słuchacza jednakże, i wzbudza w nim wiarę w rozwój tego talentu. Beznadziejnie przedstawiła się natomiast p. Trębicka z Warszawy osoba może i uzdolniona, ale zabijająca się widoczną zarozumiałością i lekceważeniem sztuki. Podobno od lat już kilku nie uczy się u nikogo, gra zaś jej pozbawiona nadzoru — bo własnej krytyki widocznie tu brak — przedstawia się jako obraz samowoli i nieładu. A program złożony z Bacha Preludjum i fugi Cis-dur (granej miejscami jednogłosowo!) Beethovenowskiej Appassionaty, As-dur Poloneza Szopena i Etudy Szymanowskiego zasługiwał chyba na to, aby się z nim obejść sumienniej! Sędziowie i publiczność po cierpliwem wysłuchaniu tego numeru, byliby zachowali go sobie w pamięci tylko jako moment wartości zupełnie ujemnej, gdyby tenże nie wniósł był humoru ze sobą i nie stał się ciekawem intermezzem właśnie pod koniec konkursu, gdy lada chwila groziło już znużenie.... Franciszek Łukasiewicz znany w Galicji pianista zasiadł do instrumentu ostatni. Z przyjazdem się spóźnił i był zdenerwowany, czemu przypisać należy niedość szczęśliwy rezultat ogólny, ale produkcja jego miała swe ładne ustępy tam zwłaszcza, gdzie wystąpiła kantylena, lub gdzie nastrój liryczny przeważał. Akcentów silniejszych lub nawet tylko charakterystycznych w grze tej brak — chwilami niedostatek energji występował jak dziwna jakaś właściwość psychiczna pianisty. Grał on Suitę francuską Bacha, Sonatę patetyczną Beethovena (w niej drugą część bardzo ładnie), Fantazję f-moll Szopena (tu właśnie zadziwiały bezsilne oktawy), a w końcu Paderewskiego Temat z warjacjami A-dur.

Pierwsze posiedzenie jury nie wydało żadnego rezultatu, była bowiem ogólna skłonność do rozdzielenia trzech nagród (5000 K od Ministerstwa sztuki, 3000 K od gminy miasta Lublina i 2000 K od Tow. muz. w Lublinie) pomiędzy pięć osób, w którym to wypadku nagrodzonoby prawdopodobnie następujące osoby: panią Familier-Hepner, Łabuńskiego, Dymmeka, pannę Lisicką i pannę Szlezyngierównę. Że jednak podział ten nie dał się przeprowadzić bez zezwolenia Ministerstwa, przeto trzeba się było odnieść telegraficznie do Warszawy, a więc wstrzymać od wydania wyroku. Ale nazajutrz nadeszła odpowiedź odmowna. Więc komisja ponowne posiedzenie odbyła i dopiero po przeprowa-

dzeniu długiej dyskusji, doszła do rezultatu jakkolwiek nie odrazu, gdyż z dwunastu członków jury (było ich trzynastu: panie Czopp-Umlaufowa z Krakowa, Jaczynowska z Warszawy, Sołtysowa ze Lwowa, i pp. Brzeziński z Warszawy, Dr. Jachimecki z Krakowa, Konopasek z Warszawy, Lipski z Krakowa, Melcer z Warszawy, Miketta z Lublina, Niewiadomski ze Lwowa, Przeorski z Krakowa, Skrzydlewski z Poznania i Szopski z Warszawy, lecz jeden usunął się od głosowania) sześciu oddało głosy pani Familier-Hepnerowej, a sześciu p. Dymmekowi, wskutek czego zaszła konieczność rozlosowania pierwszej nagrody. Odbyło się to publicznie i przyniosło pierwszą nagrodę p. Dymmekowi; druga przypadła automatycznie p. Familier-Hepnerowej, trzecią zaś przyznali sędziowie jednogłośnie p. Łabuńskiemu. Panie Lisicka i Szlezyngierówna otrzymały dyplomy wielkiego uznania.

I tu dopiero wysuwa się jasno, poruszona na początku sprawozdania kwestja, dla kogo konkurs miał być właściwie rozpisany czy dla pianistów świeżo ze szkoły wychodzących, czy też dla młodych wirtuozów. Kwestja ta robiła znaczne sędziom trudności, nierówność bowiem szans musiała razić każdego, co miał ocenić grę rutynowanej wirtuozki p. Familier-Hepnerowej i stawiać ją na jednej szali z grą panny Lisickiej lub Szlezyngierównej, które obycia się z publicznością w tym stopniu nie posiadają. Okazało się tedy, że w konkursie należałoby oprócz określenia wieku, jeszcze określić sprawę występowania publicznego, a może nawet usunąć zawodowych wirtuozów. W tym wypadku, ponieważ ograniczenia tego nie było, sędziowie przyjęli za zasadę bezwzględną doskonałość produkcji i tą miarą się kierowali.

Nagrody i dyplomy wręczono laureatom we środę przed ich koncertem a po wygłoszeniu stosownych przemówień, przyczem słowa żywego uznania złożono dyrektorowi Januszowi Mikecie zasłużonemu inicjatorowi konkursu. Koncert, w którym laureaci wykonali w stosownym wyborze poprzednio już grane utwory — jedynie p. Łabuński wystąpił z Szopena h-moll Sonatą, niegraną w konkursie — powiódł się bardzo dobrze i zapełnił salę Towarzystwa muzycznego doszczętnie. Nadmienić też tu wypada, że publiczność, która nie zdawała się zbytnio interesować produkcjami konkursowemi, na koncert laureatów spieszyła tłumnie. Widocznie więc zajęcie się sztuką będzie można w Lublinie rozwinąć, a powiedzie się to niezawodnie energicznemu dyrektorowi Towarzystwa.

Zjazd muzyków z różnych stron Polski, chociaż był tylko częściowy, osiągnął również swą korzyść moralną, zbliżenie się bowiem i porozumienie ludzi zawodowych jest tak samo potrzebne, jak i wykonania zbiorowe, lub wymiana produkujących się artystów. Niema też wątpliwości, że w roku przyszłym wytworzy się znowu sposobność, aby w którems z miast polskich: Krakowie, Lwowie, Warszawie, Poznaniu czy Wilnie urządzić podobny zjazd, na pożytek sztuki, a ku moralnej korzyści i miłemu wspomnieniu uczestników.

(*st. n.*)

Dr. Józef Reiss.

FRANCISZEK LISZT W KRAKOWIE I W WARSZAWIE W R. 1843.

II.

Po tygodniowym pobycie w Krakowie wyjechał Liszt do Warszawy.

„Na kilka miesięcy pierwej ciągle dopytywano się o jego przybycie. A gdy przybył, rejwach (!) zrobił się niezmierny. Czyto ze strudzenia, czy z wyrachowania dobry tydzień nie pokazywał się Liszt nikomu. Daremnie znakomici panowie, wytworne panie zajeżdżały przed hotel rzymski, gdzie mieszkał; wszyscy odjeżdżali nie przypuszczeni przed oblicze artysty“. [1])

Jednym z nielicznych, których Liszt przyjął był *Józef Elsner*.

„Miło nam jest ogłosić światłej publiczności poufałe spotkanie się dwóch w muzykalnym świecie zasłużonych mężów“ — pisała „Gazeta Warszawska“. [2]) „Czcigodny nasz weteran *J. Elsner*... oddając hołd genialnemu autorowi galopady chromatycznej, pospieszył powitać wielkiego artystę. Nie trzeba było poleceń (każdy się łatwo domyśli) bo sława naszego Elsnera poprzedziła jego odwiedziny u Liszta.

---

[1]) Taką notatkę umieścił Józef Sikorski w r. 1861 w odnośniku przy artykule, drukowanym w „Ruchu muzycznym“ o Liszcie, a przetłumaczonym z leksykonu Bernsdorfa. 1861. Nr. 16.

[2]) 6. kwietnia 1843. Nr. 93.

Ceniąc wysoko Liszt powitania naszego weterana, nawzajem odwiedził Elsnera. Był to uderzający widok, kiedy Elsner w skromnem mieszkaniu, otoczony gronem familji i życzliwych przyjaciół, przyjmował głośnego w całym świecie Liszta...

W gabinecie, napełnionym wizerunkami najsławniejszych artystów wisiał wizerunek Liszta, uwieńczony laurem".

Liszt odwiedził nadto ojca Szopena, „którego jest wielbicielem i przyjacielem" [1]) a także i „kompozytora i pianistę *Brzowskiego;* córka tegoż J. Panna Jadwiga Brzowska wykonała przed gościem jego kompozycję *le moine,* a Liszt wynurzył jej swoje prawdziwe zadowolenie, że z niepospolitym talentem oddała ten utwór". [2])

Przed występem publicznym grał Liszt „na wieczorze u JJ. WW. Hrabiostwa Franc. Potockich w ciągu zabawy, wykonując fantazję na temat „Purytan" i inną niemniej świetną kompozycję, w której rozwinął biegłość gry i nieporównane onejże przymioty". [3])

Pierwszy koncert odbył się we czwartek 6. kwietnia w południe w sali Redutowej. „Kurjer warszawski" tak kreśli wrażenia z koncertu:

„Mimo pogody jakby wymiótł ulice Warszawy: osiadła je cisza zrazu nieusprawiedliwiona; Nowy Świat przedstawiał zupełne pustkowie. Wszystkie wozy ścieśnionym taborem zaległy plac teatralny, bo to był koncert Liszta. Piszemy pod wpływem niewypowiedzianego wrażenia, w jakie nas nieporównany talent Liszta wprowadził, a jednak nie lękamy się, aby zbyt wiele powiedzieć o wielkim artyście. Otoczony wieńcem urodnych dam, młody laureat z całem wylaniem serca i duszy wykonywał urocze kompozycje Schuberta". Były to transkrypcje z Schubertowskich pieśni: „Serenada" i ballada „Erlkonig". Prócz tego zawierał program:

Andante z „Łucji z Lamermoru"

Fantazję na motywy z „Lunatyczki"

i Galopadę chromatyczną własnej kompozycji. [4])

Na czele programu znajdowała się uwertura orkiestralna z „Wilhelma Tella". Słuchaczów było 1.200; ceny biletów wysokie wynosiły: do krzeseł 18 zł., na galerję 10 zł.

Następnego dnia po koncercie zwiedził Liszt Instytut Aleksandryjski i „dał poznać swój szczytny talent tamecznym uczenicom". [1])

W niedzielę 9. kwietnia odbył się drugi koncert z następującym programem:

Webera Koncert (część) i Zaproszenie do walca

Marsz i Kawatina z „Łucji"

Ćwiczenia (!) Szopena i Mazurki,

a na zakończenie:

Wspomnienia z „Roberta Djabła": Walc piekielny i Marsz. [2])

„Zapał słuchaczów był może jeszcze większy, aniżeli na pierwszym koncercie, jeżeli godzi się stopniować wrażenie, jakie ten wielki mistrz fortepianu na słuchaczach swoich wywiera. Największe wrażenie było po wykonaniu Mazurka Szopena; trzykrotny odgłos brawa przywołał artystę. Słuchaczów było 1.230". [3])

Dwa pierwsze koncerty przyniosły Lisztowi około 40.000 złp. [4])

W poniedziałek 10. kwietnia dał Liszt trzeci koncert; niestety „śnieg, przerażający wicher i nieznośna zamieć wzrastające z każdą godziną, przeszkodziły zgromadzić się nie tak licznie amatorom na ten koncert, jak na poprzednie. Liszt szczególniej zelektryzował słuchaczy wykonaniem fantazji z *„Don Juana"*, kompozycji *Szopena* i *Hexameronu...*

Jak dalece Liszt jest uwielbiany, przytaczamy jeszcze, że po ukończeniu koncertu słuchacze chciwie rozrywali na pamiątkę pękniętą strunę, którą artysta w czasie gry wydobył z fortepianu". [5])

Wszyscy fabrykanci warszawscy dostarczyli swych najlepszych instrumentów na koncerty; Liszt grał kolejno na fortepianach z fabryk Bucholca, Kralla i Zdrodowskiego.

Wobec rzeczowych sprawozdań „Kurjera warszawskiego" dziwnie odbijają „recenzje" „Gazety Warszawskiej", utrzymane w egzaltowanym tonie, a przytem pełne niedorzeczności. Po pierwszym koncercie pisał sprawozdawca: „Martwe kości fortepianu zmieniają się pod jego palcami nie w tony i dźwięki, ale w barwy i wyrazy, w postaci i widma (!), z któremi

[1]) „Kurjer warszawski" 7. kwietnia. Nr. 94.
[2]) „Kurjer warszawski". 8. kwietnia. Nr. 95.
[3]) Ibidem. Nr. 94.
[4]) „Kurjer warszawski". Nr. 92.

[1]) Ib. Nr. 95.
[2]) „Gazeta Warszawska". Nr. 97.
[3]) Kurjer warszawski". Nr. 97.
[4]) „Ruch muzyczny" 1861. Nr. 16.
[5]) Kurjer warszawski". Nr. 98.

nie uchem, ale duszą, ale całem sercem rozmawiamy (!). Jeniusza trzeba, aby oddać hołd jeniuszowi"! [1])

Takimi obłąkańczymi frazesami wypełniona cała, długa „recenzja". W dosadny sposób wyszydził to bezpośrednio po ukazaniu się *Hilary Meciszewski* w artykuliku p. t. „Jeszcze cośkolwiek o Fr. Liszcie", umieszczonym w „Gazecie Krakowskiej" [2]), gdzie wyśmiewając „bombast metaforyczny", powiada: „Zapał i uniesienie, jakiemi Liszt napełnił w Krakowie serca wszystkich, zaatakowały w Warszawie głowy dziennikarzy i ich współpracowników".

Gdy zaś na cześć Liszta ukazała się oda, której autorem był *Roman Zmorski* w Warszawie, wówczas Meciszewski z przekąsem napisał: „Autor nie tyle powinien wzbudzać zadziwienia, że „opus" podobne stworzył i ogłosił, ile że się pod niem podpisał".

Bez wartości był również akrostych, jaki pojawił się na cześć Liszta:

Lotem dźwięku do duszy tajników się wkrada,
Jenialnością tworów uczuciami włada,
Sławę własną przewyższa: nową sławę wskrzesza.
Zachwycając podziwia, smucąc wraz pociesza,
Twórczy! wielki! jedyny! dźwiękom drogę wskazał,
Wiekom wydarł harmonię i wiekom przekazał!

We Wielkim Tygodniu spełnił Liszt dzieło miłosierdzia: grał na *poranku muzycznym* na rzecz ubogich.

„Na chwilę przed rozpoczęciem koncertu rozeszła się wieść między słuchaczami, że Liszt wystąpi. Liszt, który grał w Berlinie dla uczniów, a wszędzie dla ubogich lub upośledzonych od losu, nie chciał opuścić Warszawy, nie przyłożywszy się do wsparcia nieszczęśliwych jej mieszkańców. Liszt grał fantazję na motywa „Lunatyczki", która na pierwszym koncercie jego tak wielkie wrażenie sprawiła".[3])

„W sobotę wielkanocną 15. kwietnia opuścił Liszt Warszawę, udając się do Petersburga i Moskwy. Do tej podróży zabrał z sobą jeden z powozów *Steinkelerkami* zwanych, których wygoda uznana a użyteczność zaraz w pierwszych chwilach istnienia ocenioną została":

„Przy odjeździe tego mistrza znajdowało się wiele osób, artystów i lubowników muzyki, życzących odjeżdżającemu szczęśliwej podróży. Wogóle Liszt znalazł w Warszawie przyjęcie takie, na jakie sława imienia jego zasłużyła. Dawano na cześć jego zebrania i objady, a podczas jednego z takowych otrzymał w darze piękną czarę srebrną (roboty Malcza) jako upominek od życzliwych". [1])

[1]) „Gazeta Warszawska". Nr. 94.
[2]) 20. kwietnia. Nr. 90.
[3]) „Kurjer warszawski". Nr. 99.

[1]) „Kurjer warszawski". Nr. 103.

OPERA LWOWSKA
w sezonie od września 1918 do końca czerwca 1919.

Dzieje teatru we Lwowie nie wykazują z pewnością ani jednego sezonu, któryby się mógł równać z tym oto ukończonym obecnie. Pod względem trudności uniemożliwiających poprostu prowadzenie, nie ma on podobnych chociażby tylko w przybliżeniu. Nawa instytucji puszczona na fale w lecie roku 1918, zdawała się z początku iść pewnie i okazale, burze jednak wypadków dwukrotnie pogrążały ją w otchłań bezczynności, a gdy wreszcie wypłynęła znowu na powierzchnię, już o swobodzie i niezależności ruchu mowy nie było, ani też o ziszczeniu nadziei, zapowiadanych przez pierwszy okres. I do dziś dnia stopień trudności nie zmienił się, zmieniła się tylko ich forma. A że przyszłość na razie nie zapowiada się jeszcze dość stanowczo, przeto dopłynąwszy szczęśliwie do przystani, życzyć teatrowi wypada, aby sezon najbliższy przynajmniej w tych warunkach mógł się rozpocząć, w jakich stary się kończy. [2])

Przystępując do nakreślenia obrazu sezonu ubiegłego, niepodobna pominąć milczeniem owych trudności. Bo cokolwiek nam dał teatr w tym okresie czasu — były w tem, jak zawsze, rzeczy dobre i gorsze — to ocenić ani szczegółów ani ogólnego rezultatu nie można bezstronnie, nie rzuciwszy na nie oświetlenia wydobytego z całej konjuktury wypadków, okoliczności i nastrojów, obejmujących zarówno publiczność jak i świat artystyczny.

A konieczność takiego przedstawienia sprawy o tyle jest większą, o ile ocenie czy to ze strony ogółu, czy ze strony organów do wydawania sądu powołanych, brak tej względności. O chwilowe rozpoznanie sytuacji, o chwilową wyrozumiałość, a już szczególnie o współczucie, może byłoby łatwo; znacznie natomiast trudniej o konsekwentne zatrzymanie

[2]) Prof. St. Niewiadomski złożył w tym czasie kierownictwo opery (prowadził je od 15. kwietnia 1918 do 30. czerwca 1919). *Red.*

pewnych podstaw sądu i rzeczową ocenę miarkującą wymagania. Można się było nieraz spotkać z uwagą, że wszystko, na co się teatr w trudnych tych warunkach zdobędzie zasługuje z góry na uznanie — „cudem się to chyba dzieje“ mawiali niektórzy — po pewnym jednak czasie, gdy jeden tydzień upłynął spokojnie, wymagania tak nagle powyrastały, jak gdyby w krótkim tym czasie, można było naprawdę coś zdziałać, rozwinąć czy poprawić. I to wśród osób nieco głębiej rzecz biorących, od których się żąda więcej niż od szerszej publiczności, co idąc do teatru pragnie mieć rozrywkę, a głębiej w nic nie wgląda!

Pierwsze starania kierownictwa opery około utworzenia całości, rozpoczęły się przeszło rok temu. Złożenie personalu było wprawdzie ułatwione zasadą przyjętą przez miasto, aby nikogo nie oddalać (zasada w skutkach bardzo dla sztuki szkodliwa), niebawem jednak wystąpiły trudności z męską częścią personalu. Reklamowanie poszczególnych członków chóru i orkiestry jakoteż i solistów, lub uwalnianie ich od obowiązków służbowych stało się zajęciem codziennem, pochłaniającem całkowicie pracę kierownika, który w dodatku nie rozporządzał żadnemi siłami pomocniczemi, nie miał ani sekretarza, ani woźnego, ani nawet niezbędnej do załatwiania posyłek służby. W takich stosunkach odbywała się rekonstrukcja chóru i orkiestry. Chór męski przy usilnych staraniach zwiększony do ilości dwudziestu kilku członków, później zeszedł do ilości dwudziestu i takim mniej więcej pozostał, a czy będzie mógł w najbliższym czasie wzróść liczebnie i wzmocnić się dźwiękowo, to pytanie, na które odpowiedzieć trudno, gdyż zachodzi wątpliwość, czy nawet przy znacznie podniesionych gażach socjalne stanowisko chórzysty zmieni się do tego stopnia na korzyść, iżby ludzie inteligentni i należycie ukwalifikowani głosowo i muzykalnie przestali się wahać przed wstępowaniem w szeregi chórowego zespołu. Bez porównania łatwiej idzie praca z chórem żeńskim, lecz i tu trudność pozyskania wydatnych głosów altowych daje się we znaki, a przy studjowaniu „Widm“ Moniuszki w październiku roku zeszłego zaważyła bardzo ujemnie. Co do orkiestry, to mimo wszystkie przeszkody wynikające z braku ludzi, niemożności sprowadzania ich z zagranicy i konieczności posiłkowania się muzykami z wojska, przecież dała się utworzyć orkiestra złożona z pięćdziesięciu ludzi, między którymi były siły zupełnie pierwszorzędne. Niestety, inwazja rusińska położyła częściowo kres istnieniu tej orkiestry. Posiadaliśmy ją w tym komplecie przez wrzesień i październik.

Pozostają jeszcze soliści i balet. Sopranów miała opera do dyspozycji sześć a mianowicie panie: Argasińską, Bandrowską, Brzeską, Kasprowiczowę, Marynowiczównę i Zacharską, mezosoprany: panie Green, Hodakowską, Kościńską i Ostrowską a nadto kilka pań do drobnych partyjek, tenorów czterech: pp. Bedlewicza, Łowczyńskiego, Manna i Niedzielskiego, trzech barytonów: Freszla, Okońskiego i Zudara wreszcie trzech basów: pp. Jeleńskiego, Mossoczyego i Urbanowicza. Personal baletu składał się z baletmistrza p. Faliszewskiego, dwu tancerek pań: Burkackiej i Łozińskiej oraz ośmiu pań i całego grona dzieci czyli szkoły baletu. Kapelmistrze pp. Zuna i Lehrer oraz reżyserowie pp. Okoński i Pasławski prowadzili ten cały zespół.

W takich warunkach ukazała się na scenie dnia 10. września „Goplana“ Żeleńskiego przygotowana bardzo starannie przedewszystkiem dzięki dostatecznej ilości prób. Pp. Zuna i Okoński uczynili wszystko, co było w ich mocy, ażeby rzecz poszła składnie i efektownie. Jakoż istotnie wrażenie dało się osiągnąć doskonałe. Chór powiększony zespołem solistów imponował ilością i dźwiękiem, orkiestra brzmiała czysto i szlachetnie a bogactwo odcieni uczyniło ją zajmującą jak nigdy przedtem. Panie Bandrowska, Bogdanowiczówna i Green, Kasprowiczowa, Zacharska i Marynowiczówna znalazły dla siebie partje bardzo wdzięczne podobnie jak i pp. Okoński, Bedlewicz i Łowczyński. Opera Żeleńskiego podobała się jak żadne inne dotąd dzieło tego kompozytora i poszła przy wysprzedanej sali dziewięć razy; ostatnie jej przedstawienie dnia 1. listopada wskutek znanych wypadków nie doszło do końca, a grane było przy niepełnej orkiestrze, której członkowie nie mogli się już zejść w komplecie wstrzymani pierwszemi zajściami na ulicy. Drugą z rzędu operą po „Goplanie“ było „Otello“ Verdiego dane 1. października, trzecią „Uprowadzenie z Seraju“ Mozarta w połączeniu z produkcją baletową. Dawano je naprzemian z „Goplaną“. Równocześnie zaczęły się przygotowania do „Onegina“, „Aidy“ i „Widm“. Ale z zamknięciem teatru dnia 2. listopada i możność kontynuowania studjów

ustała, wskutek czego wątek pracy urwał się zwłaszcza, że najlepsze siły orkiestralne z pomiędzy instrumentów dętych ubyły wraz z usunięciem się pułków austryjackich.

Ponowne otwarcie teatru pociągnęło za sobą nowe organizowanie orkiestry, a częściowo i chóru, wystawienie zaś przygotowywanych poprzednio rzeczy musiało być z powodu zmienionych stosunków zaniechane. Nic więc dziwnego, że gdy z przyczyn okolicznościowych wyciągnięto „Krakowiaków i górali", przedstawienie nie mogło ani w części nawet dostroić się do miary poprzednich, zwłaszcza że i pospiech i udział artystów dramatycznych w partjach spiewnych musiały oddziałać szkodliwie. Znacznie lepiej powiodło się ze „Strasznym dworem" wystawionym pod Lehrerem dnia 12. grudnia z paniami Argasińską, Hodakowską i Kasprowiczową oraz pp. Łowczyńskim, Freszlem, Okońskim, Urbanowiczem, Jeleńskim i Niedzielskim. Rzecz przygotowana starannie zrobiła wrażenie bardzo dobre, co prasa jednogłośnie uznała. Nieinaczej poszło i z operą „Lakme", wystawioną z p. Bandrowską w roli tytułowej a pod batutą p. Zuny.

Jak dotąd, opera nie spotykała się z większymi zarzutami co najwyżej utyskiwano na szczupłość repertuaru, jakkolwiek w frekwencji wcale się to nie objawiało, bo publiczność uczęszczała na operę tłumnie. Tę szczupłość jednakże zrozumieć bardzo łatwo. Absolutny brak materjału do nowych rzeczy spowodowany przerwaną komunikacją z zagranicą, tłumaczy ją tak samo, jak z drugiej strony ciągłe przeszkody w doprowadzeniu studjowanych rzeczy do spektaklu: „Widma" po listopadzie były rzeczą spóźnioną, całkowicie przygotowanej opery Blodeka nie można było wystawiać z powodu zmiany stosunku między Polską a Czechami, a z tegoż samego powodu „Verbum nobile" studjowane przez p. Zunę, musiało przejść pod batutę polskiego dyrygenta po znacznem opóźnieniu. Od wprowadzania tej lub owej opery nowszej trzeba się było wstrzymać przez wzgląd na zadanie, jakie u nowoczesnych kompozytorów odgrywają instrumenta dęte. Dostępne były zatem przeważnie opery z repertuaru włoskiego. Wreszcie nadeszło oblężenie Lwowa. Brak światła, opału i wody sprowadził ponowne zamknięcie teatru aż do dnia 25. stycznia 1919, podczas której to pauzy dramat wyludnił się prawie zupełnie, a opera także poniosła nowych strat kilka. Zawsze jednak stan personalu spiewackiego, chóru i orkiestry był taki, że nietylko przedstawienia były możliwe, ale one jedynie — opera i operetka — ratowały sytuację finansową i artystyczną, bo dramat więcej ponad dwa wieczory grać nie mógł w tygodniu. Dział muzyczny stanął tedy jak widzimy w tej sytuacji górą i nie po raz pierwszy dowiódł swej żywotności, przypisywanej napróżno dramatowi, którego rozwój jest zresztą ciągle celem pobożnych, ale jak dotąd tylko częściowo spełnianych życzeń...

Mówiąc o pracy, jakiej się oddawał cały personal opery (i operetki), niepodobna pominąć i warunków w których się ona odbywała. Wszak były to owe niezapomniane czasy, w których granaty latały w powietrzu (wiadomo, że jeden z nich i na scenę tuż przed przedstawieniem zagościł) o każdej porze dnia i nocy, w których marzło się i głodowało, żyjąc z dnia na dzień wśród trwogi i najwyższego zdenerwowania. Czy można się więc dziwić ucieczkom artystów, nieobecności lub opóźnieniom na próby, lekcje, czy przedstawienia, a nawet niezdolności do pracy? Przeciwnie, należy raczej uznać niezwykłą odporność i wytrzymałość wszystkich, którzy wśród ciężkich tych przejść nie upadali na duchu.

Wystawiono w okresie tym (między 25. stycznia a Świętami Wielkanocnemi) następujące opery: „Bal maskowy", „Trubadur", „Rigoletto", „Pajace", „Cyrulik sewilski", „Toska", „Verbum", „Hrabina" i „Widma", poczem nastąpił okres polepszenia stosunków zewnętrznych, gdy się usunęła nareszcie groza oblężenia. Rzecz prosta, że wewnętrzne stosunki zmianie uledz nie mogły, nieobecni nie nabrali pewności, że do domu wrócić można bezpiecznie, nowe siły z obawą patrzyły z daleka na Lwów, nie mając ochoty a i nawet i możności angażowania się do teatru miejskiego. Mimo to orkiestra dała się na wysokości 42 członków utrzymać i w tej to obsadzie wykonano cały cykl Moniuszkowski rozpoczęty w dniu 5. maja, jako w setną rocznicę urodzin wielkiego pieśniarza. Obchód otwarto wieczorem inauguracyjnym w skład którego weszło „Verbum nobile", uwertura do Parii, wiersz Kozłowskiego zakończony apoteozą i balecik umyślnie ułożony: „W Ubielu — przed laty". Drugiego dnia dano „Hrabinę", trzeciego „Widma" i „Flisa", czwartego „Straszny dwór", piątego „Halkę", szóstego Koncert (pieśni solowe i cho-

ralne) i „Flis", wreszcie ostatniego powtórzono „Halkę". Cykl Moniuszkowski wypadł pod względem artystycznym dobrze, zwłaszcza przedstawienia „Flisa" i „Halki" uważać było można za bardzo udatne. Jedynie „Straszny dwór" nie dopisał z powodu usunięcia się jednego z artystów na pół godziny przed spektaklem. Rzecz prosta, że w tych warunkach całość nie mogła stanąć na artystycznej wyżynie nawet żadnego z poprzednich przedstawień tej opery. Gdy jednak mowa o tem, to trudno pominąć milczeniem faktu, że pisma nawet „najżyczliwsze" rozpisały się o tym wypadku, jakgdyby istniał usprawiedliwiony powód traktować go jako znamienny, gdy tymczasem był on zupełnie odosobniony. Jedno zaś z pism w przeglądzie całego sezonu uważało za rzecz słuszną przemilczeć zupełnie siedem udatnych przedstawień „Strasznego dworu" a wziąć w rachubę to jedno! Jestto przyczynek do rysów charakterystycznych nakreślonych poprzednio, gdy była mowa o wyrozumiałości, nie tej broń Boże protekcyjnej, tylko innej, zupełnie uczciwej, do której prosta logika obowiązuje.

Ogółem wziąwszy, od początku września 1918 do końca czerwca 1919 przedstawiono oper 91 w 87 wieczorach, w tem polskie opery były w następującej ilości spektaklów wykonane: „Goplana" i „Verbum" po 9 razy, „Straszny dwór" 8 razy, „Halka" 7 razy, „Hrabina" 5 razy, „Krakowiacy i Gorale" 4 razy, „Flis" i „Widma" po 3 razy, t. j. razem 48. Przypada stąd więcej niż połowa wszystkich operowych przedstawień na dzieła polskich kompozytorów. Z utworów obcych „Uprowadzenie" i „Pajace" dane były po 6 razy, „Otello" i „Trubadur" po 5 razy, „Cyrulik" i „Bal maskowy" po 4 razy, „Lakme", „Rigoletto", „Toska" i „Mignon" po 3 razy, „Cavaleria" raz, ogółem 43.

Zapisać tu należy, iż w sezonie tym występy p. Heleny Ruszkowskiej zapowiedziane na styczeń odbyć się mogły dopiero przy końcu czerwca. Znakomita spiewaczka dała się słyszeć cztery razy. Nadto występowały panie Moyseowiczowa i Zbierzchowska a debiutowała p. Małecka, z mężczyzn spiewali gościnnie pp. Siroszewski i Niżankowski.

Zestawienie to dowodzi, że na ośm miesięcy istnienia faktycznego, opera nie próżnowała i że nawet repertuar był w dalszym ciągu dostatecznie ożywiony. Wyżyna artystyczna okazała się bezsprzecznie wyższą niż w ostatnim sezonie 1917—18, dowodzi tego stan orkiestry mimo nadmienionych przeszkód znacznie lepszy niż poprzednio, stan chóru i w końcu wyżyna artystyczna wykonu, przygotowanego o ile ciężkie warunki na to pozwalały bardzo starannie.

Od 1. lipca opera idzie dalszym rozpędem z dawnym repertuarem, bo i „Ernani" i „Żydówka" weszły na plan studjów za poprzedniego jeszcze kierownictwa. Tylko „Opowieściami" zasilono na nowo operowy repertuar. Dygas pozyskany był staraniem poprzedniej dyrekcji przez agencję Turka. Do obliczenia powyższego spektaklów operowych wieczory począwszy od 1. lipca nie wchodzą.

Że w przyszłości kierownictwo opery ma jeszcze wiele do spełnienia, to rzecz niezaprzeczona: orkiestra powinna liczyć conajmniej pięćdziesięciu kilku członków, składać się jedynie z muzyków stale angażowanych i stojących na odpowiedniej wyżynie artystycznej, chór powinien być wzmocniony, do czego założeniem szkoły dążyćby należało, personal trzeba należycie skonstruować do zadań, których w czasie wolnym od przeszkód wojennych będzie się można podjąć i nawet będzie trzeba koniecznie, repertuar należy nowościami zasilić, a opery polskich kompozytorów powinny brać w nim górę i nadal.

Stanisław Niewiadomski.

ROZPORZĄDZENIE

Ministerstwa Sztuki i Kultury w sprawie szkół muzycznych z dnia 7. czerwca 1919 roku.

(Ogłoszone w „Monitorze Polskim" z dnia 23. czerwca 1919 roku, Nr. 137.)

Na mocy art. 2. Dekretu o utworzeniu Ministerstwa Sztuki i Kultury z dnia 5. grudnia 1918 roku (Dz. Pr. r. 1918, Nr. 19, poz. 52), oraz w myśl przepisów wykonawczych do tego Dekretu z dnia 11. grudnia 1918 roku („Monitor Polski" z dnia 17. grudnia 1918 r., Nr. 231) zarządzam, co następuje:

Art. 1. Zwierzchni nadzór nad szkołami muzycznemi należy do Ministra Sztuki i Kultury.

Art. 2. Szkoły muzyczne mogą być otwierane jedynie za zgodą Ministra Sztuki i Kultury.

Art. 3. Językiem urzędowym i wykładowym w szkołach muzycznych jest język polski.

Art. 4. Osoba fizyczna lub prawna, pragnąca otworzyć szkołę muzyczną, winna złożyć Ministrowi Sztuki i Kultury podanie ze wskazaniem:

1) nazwy szkoły,

2) miejscowości, gdzie szkoła ma być otworzona,
3) wielkości lokalu,
4) imienia, nazwiska i przynależności państwowej właściciela szkoły,
5) programu nauki,
6) imion, nazwisk i przynależności państwowej kierownika szkoły, jakoteż członków grona pedagogicznego z wymienieniem ich kwalifikacji,
7) środków utrzymania szkoły,
8) wzoru pieczęci szkoły,
9) statutu szkoły.

Wyższą szkołą muzyczną może być nazwana tylko taka szkoła, której wykłady obejmują całokształt wykształcenia muzycznego w zakresie tak twórczym, jak i odtwórczym.

Art. 5. Jeżeli w przeciągu dwu miesięcy od dnia złożenia podania o otwarcie szkoły nie nastąpi odmowa ze strony Ministerstwa, ubiegający się o pozwolenie na założenie szkoły ma prawo ją otworzyć, wszelako zawiadamiając o tem równocześnie Ministerstwo.

Art. 6. Pozwolenie na otwarcie szkoły traci moc, jeżeli szkoła nie zacznie działać w ciągu roku od dnia złożenia podania.

Art. 7. Kierownika szkoły zatwierdza Minister Sztuki i Kultury.

Art. 8. Kierownikami szkół muzycznych mogą być osoby pełnoletnie płci obojga, które posiadają świadectwo wykształcenia muzycznego i ukończyły ponadto conajmniej sześć klas średniej szkoły ogólnokształcącej.

Kierownikami szkół mogą być ich właściciele lub właścicielki, o ile zadość czynią powyższym warunkom.

W wypadkach wyjątkowych kierownikami szkół muzycznych mogą być także osoby, nieodpowiadające powyższym warunkom, ale znane z owocnej działalności artystycznej lub muzyczno-pedagogicznej.

Art. 9. Za działalność artystyczno-pedagogiczną szkoły odpowiada jej kierownik, zaś odpowiedzialność w sprawach finansowych jako też za urządzenia hygjeniczno-sanitarne ponosi właściciel szkoły.

Art. 10. Właściciel szkoły winien składać Ministerstwu coroczne sprawozdania o jej działalności, oraz na żądanie udzielać wszelkich pod tym względem wyjaśnień. Sprawozdania winny być stwierdzone podpisami właściciela szkoły i jej kierownika.

Art. 11. Uczniowie szkół mogą otrzymywać świadectwa. Wzór świadectw winien być zatwierdzony przez Ministerstwo Sztuki i Kultury.

Art. 12. Minister ma prawo zarządzić usunięcie kierownika szkoły lub członków grona pedagogicznego, jeżeli działalność ich okaże się szkodliwą dla zadań szkoły.

Art. 13. Rachunkowość szkół, otrzymujących subwencję rządową, podlega kontroli Ministerstwa.

Art. 14. Minister ma prawo zamknąć szkołę, w razie stwierdzenia, że szkoła nie stosuje się do właściwych przepisów i rozporządzeń.

Art. 15. Kierownik szkoły jest jej przedstawicielem wobec władz w sprawach artystyczno-pedagogicznych. W szczególności zaś należy do niego:
1) przedkładanie Ministerstwu na początku każdego półrocza planu lekcji w szkole,
2) przestrzeganie, aby wykłady odbywały się ściśle według przyjętego programu,
3) przedstawianie Ministerstwu zmian w składzie grona pedagogicznego oraz zawiadamianie go o kwalifikacjach nowo przyjętych nauczycieli.

Art. 16. Wszystkie już istniejące szkoły muzyczne winny poddać się niniejszym przepisom.

Art. 17. Właściciele już istniejących szkół muzycznych winni zwrócić się do Ministerstwa z prośbą o zarejestrowanie ich szkół.

Art. 18. Przepisy niniejsze wchodzą w życie z dniem ogłoszenia w gazecie rządowej.

Przepisy przejściowe.

Art. 19. Dla podań, złożonych przed ogłoszeniem rozporządzenia niniejszego, termin przewidziany w artykule 5. liczyć się będzie od dnia jego ogłoszenia.

Minister Sztuki i Kultury:

Z. Przesmycki.

Z SALI KONCERTOWEJ.

W czerwcu dali się u nas słyszeć dwaj wirtuozi zawsze we Lwowie mile słuchani i przyjmowani gorąco: pp. Perutz i Petri. Pierwszy wystąpił dnia 6. czerwca z programem obfitym a dobrze przystosowanym do swej gry, jak zawsze bardzo biegłej, prawdziwie wirtuozowskiej, pełnej elegancji a przytem nieco nerwowej. Do utworów Cerellego, Bacha, Bocheriniego, Pugnaniego, Sindinga, Różyckiego, Tor-Aulina i innych, przeważnie w drobnych obracających się formach, towarzyszył na fortepianie prof. Głowacki tak ładnie, jak go już dawno nie słyszeliśmy — wprost wytwornie.

Egon Petri wytoczył na wstępie działa większego kalibru jak Bacha-Busoniego Tokatę, Liszta fugę na temat im. Bach, wreszcie sonatę D-dur Beethovena, poczem zmniejszył styl i formę — warjacje w tym programie zawsze przeważały — i zagrał Schuberta — Tausiga Andante z warjacjami, Schumana Sonatę, Szopena B-dur warjacje, Berceuse, Impromptu Fis-dur wszystko bardzo biegle i z nadzwyczajną schludnością techniki i wyrazu. Do najpiękniej zagranych rzeczy należały Schuberta-Tausiga warjacje, Schumana Sonata i Szopena Berceusa. Zakończył Polonesem Fis-moll Szopena po którym posypały się naddatki. *(st. n.)*

Po długiej przerwie, spowodowanej niezawodnie wypadkami wojennemi, wystąpiło Gal. Tow. Muzyczne z I. koncertem za rok 1918/9,

poświęconym pamięci St. Moniuszki. Orkiestra odegrała pod batutą Dyr. M. Sołtysa uwerturę do opery „Paria", następnie zaś wykonano „Sonety krymskie". Piękne to dzieło na solo tenorowe, chór mieszany i orkiestrę wykonano pod dyrekcją prof. Adama Sołtysa z należytem zrozumieniem a podobało się ogólnie zwłaszcza ustępy, trzymane w tempie żywszem jak „Żegluga" i „Burza", ponadto „Pielgrzym", gdzie solo tenorowe wykonał bardzo pięknie p. Fr. Bedlewicz. Orkiestra grała bardzo dobrze, chór zaś — zwłaszcza żeński, złożony tylko z uczenic konserwatorjum — brzmi trochę za blado i domaga się koniecznie wzmocnienia przez dojrzałe głosy. *(ap.)*

Z POPISÓW.

Konserwatorjum Galic. Tow. Muzycznego zakończyło rok szkolny szeregiem produkcji szkolnych, z których ostatnie dwie przypadły na 15. i 22. czerwca. Udział brali uczniowie i uczenice profesorów Z. Kozłowskiej, St. Głowackiego, V. Kurza, A. Sołtysa i M Wolfsthala. Z góry zaznaczyć wypada, że produkcje na ogół wypadły dobrze a przedewszystkiem produkcje uczniów klas fortepianowych. Tak prof. Kurz, jak też prof. Głowacki zaprezentowali nam materjał pierwszorzędny, doskonałe wykształcony. Panie J. Bednarska, J. Dankówna i H. Baborska z klasy prof. Głowackiego grają bardzo pięknie a produkcje ich tak pod względem technicznym jak też pod względem odtwarzania danych kompozycji godne są uwagi. Prof. Kurz poszczycić się może doskonałą parą artystów (B. Wohlmannówna i A. Hermelin), o których udziale w konkursie im. Paderewskiego donosimy na innem miejscu. Z reszty uczenic na pochwałę zasługują panie H. Bartlówna, J. Grzegorzewiczówna i J. Stoklasówna. Prof. M. Wolfsthal posiada w p E. Stulmanie wybornego ucznia, odznaczającego się szczególnie sprawnością techniczną. Klasę orkiestralną prowadzi prof. Adam Sołtys, pod którego kierownictwem wykonano bez zarzutu Niels W. Gadego op. 53. „Noveletten" na orkiestrę smyczkową. Z klasy prof. Z. Kozłowskiej na szczególną uwagę zasługuje pani E. Bartelmusowa, której piękny głos i wyborna dykcja pozwalają jej rokować jak najlepszą przyszłość. Ponadto wyróżnili się pp. E. Kopaczyńska i J. Wolski. *(ap.)*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

I. Walne Zgromadzenie Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego odbędzie się we wtorek dnia 22. lipca w sali Tow. muzycznego o godz. 6-tej. Na porządku dziennym odczytanie zatwierdzonego statutu.

Obchody rocznicy Moniuszkowskiej nie wszędzie dopisały w tym stopniu co we Lwowie. Warszawa zdobyła się jedynie na „Halkę" w dniu jubileuszowym, Kraków urządził Obchód w którym wykonano „Mildę" oraz kilka orkiestralnych utworów o czem w innem miejscu nadmieniliśmy. W Poznańskiem pamiętano o rocznicy, stosunki jednak miejscowe nie pozwoliły na urządzenie czegoś szerszego. „Większa część członków Kół naszych śpiewackich" — pisze prezes Barwicki — „pod bronią, przeszło połowa drużyny nie daje się użyć, będzie się więc musiało odłożyć obchody do jesieni".

Z opery. Z czterech oper, które w niedalekiej przyszłości na obszarach Polski istnieć będą, funkcjonuje na razie tylko lwowska. Warszawska opera zamknięta od 15. czerwca odzywa się czasem tylko wyjątkowo, a podwoje swoje otworzy dopiero w jesiennym sezonie. Krakowska rozpoczęła już w tym miesiącu krótki swój letni sezon, opera zaś w Poznaniu pod dyrekcją Dołżyckiego i Wierzbickiego otwartą zostanie 1. września „Halką" Moniuszki. Towarzystwo operowe krakowskie krząta się ciągle około ustalenia sezonu zimowego.

Z popisów szkolnych. Szkoła śpiewu St. Bursy w Krakowie odbyła w zeszłym miesiącu popis, o którym jeden z przyjaciół pisma naszego bardzo pochlebnie się wyraża, składając uznanie zarówno solistom jak i chórowi złożonemu z 50 osób. Świetnem powodzeniem cieszyła się również w ubiegłym miesiącu p. Marek-Onyszkiewiczowa niewątpliwie jedna z najlepszych nauczycielek śpiewu w Polsce. Popis jej uczenic miał być zdaniem znawców szeregiem produkcyj koncertowych w najlepszym smaku.

Warszawskie zakłady muzyczne naukowe poszukują nauczycieli śpiewu. Kilka znanych sił nauczycielskich ze Lwowa czyni starania o zajęcie tych stanowisk.

Nowe utwory Pucciniego. W Nowym-Yorku w Metropolitan Opera House wykonano po raz pierwszy dwie nowe poważne opery Pucciniego „Il Tabarro" i „Suor Angelica" oraz komiczną „Gianni Schicchi", wszystkie z wielkiem powodzeniem.

„Jenoufa" opera morawskiego kompozytora Leona Janaczka — pisał o niej obszernie Dr. Jachimecki w Nr. 5. i 6. „Gazety muzycznej" weszła po raz pierwszy w Niemczech na scenę a mianowicie w Kolonji. Rzecz się podobała w równej mierze jak poprzednio w Pradze i w wiedeńskiej Wielkiej Operze, a krytyka wychwala gorąco jej treściwość i odrębność. Zastanawia nas to tylko nieustannie, jak Niemcy rozumieć zdołają muzykę, która wyszła ze słowa czeskiego i w przekładzie traci nierozerwalność swą z wyrazem, myślą i zdaniem?

Operetka „Der Kongress tanzt", w której we wstrętny sposób użyto melodyj Mozarta i Bee-

thovena została wygwizdana przy 25. przedstawieniu w wiedeńskim Stadtteatrze. Dlaczego jednak czekano tak długo ze słuszną zapłatą, to pytanie.

Juljusz Wolfsohn wystąpił w Wiedniu z koncertem, którego olbrzymi program wywołał ze strony krytyka „Merkera" zakwestjonowanie nie tyle co do wytrzymałości artysty, ile co do wytrzymałości słuchaczy. Nie wydaje się nam jednakże ten program tak ciężkim do wysłuchania, niejednokrotnie zresztą zestawienie takie spotykało się u wirtuozów. Koncert Es-dur Beethovena, Koncert f-moll Szopena, Koncert b-moll Czajkowskiego — oto program Wolfsohna. On sam już w przeszłości wykonywał podobne. Gorszy zarzut spotyka natomiast orkiestrę Spörra, która nie utrzymywała należytego kontaktu ani z solistą ani z kapelmistrzem. Pochwały w końcu bezwzględne dostają się samemu koncertantowi, którego gra „na pełnię dźwięku i elegancję głównie obliczona, lecz zarazem muzykalności i powagi pełna" zdobywa sobie łatwo audytorjum i przynosi sympatycznemu pianiście zawsze sukces niezmienny.

F. Weingarntner został zamianowany od września b. r. dyrektorem „Volksopery" we Wiedniu w miejsce Raula Madera, na lat cztery. Do osobistości jego przywiązuje się rzecz prosta wielkie nadzieje.

Ze świata śpiewackiego. Lilli Lehman, słynna śpiewaczka, obchodziła w ubiegłym sezonie 70-tą rocznicę urodzin. W prasie niemieckiej wywołała ta okoliczność szereg artykułów pełnych uwielbienia i słusznie, jest to bowiem niezaprzeczenie artystka wielka, dla której sztuka była zawsze wszystkiem a osobiste sukcesy niczem. Nadzwyczaj surowa dla siebie, umiała zawsze podporządkowywać kunszt swój śpiewacki wielkim zadaniom. „Niewdzięcznych" partyj nie znała, przeciwnie, śpiewywała je z zapałem, jeżeli tylko sztuka na tem zyskać miała. Lilli Lehman święciła jeszcze w ubiegłym sezonie tryumfy koncertowe, dzięki nadzwyczajnej wytrzymałości i zdrowiu wprost fenomenalnemu; dziś jednakże zwróciła już wyłącznie do pedagogji.

Mniej artystyczne ale w swoim rodzaju ciekawe wiadomości podają dzienniki o dwu słynnych tenorach: Herman Jadlowker udaje się do Ameryki, gdzie otrzymywać będzie 1500 dolarów za wieczór ale przewyższa go w tem Caruso, który od pewnego holenderskiego impresarja dostaje 40.000 Mk. za wieczór i 10% czystego zysku z imprezy. Ci zapewne w rzeczach sztuki nie muszą być tak bezinteresowni jak nadmieniona jubilatka.

Olbrzymi zapis. Miljoner amerykański Kuillard zapisał 5 miljonów dolarów na cele muzyczne. Celem testatora jest umuzykalnienie publiczności Stanów Zjednoczonych, fundacja zatem obejmuje nietylko operę w N. Yorku, lecz i zakłady muzyczne i artystów muzyków, których zadaniem ma być wpływanie na smak ogółu na wszystkie sposoby i we wszystkich gałęziach muzyki.

Zjazd nauczycieli śpiewu szkolnego odbędzie się dnia 29 grudnia b. r. w Warszawie. Zwołuje go Sekcja muzyczna Stowarzyszenia nauczycielstwa polskiego w Warszawie, Bracka 18. O bliższych szczegółach doniesiemy w następnym numerze.

Recenzje z występów Ignacego Dygasa we Lwowie z powodu braku miejsca zmuszeni byliśmy odłożyć do następnego numeru.

NUTY

nadesłane Redakcji.

Firma Seyffardt's Muziekhandel w Amsterdamie nadesłała „Gazecie muzycznej" następujące nuty:

Jan Zwart: Chór mieszany z tow. org.

Cor. Kint: Fantazja na organy na temat chorału. Tegoż kompozytora Hymn na skrzypce i organy (op. 8).

T. H. Polman: Ave Maria (z tekstem łacińskim, francuskim i holenderskim) op. 20.

A. Pomper: Trzy kościelne utwory na śpiew, instrumenty smyczkowe i organy. — Wszystkie te kompozycje solidnie opracowane są przeznaczone do poważnego użytku i mogą znaleźć swoich amatorów jakoteż zastosowanie odpowiednie.

Ponadto nadesłała rzeczona firma całe stosy rzeczy lekkich, których omawianie nie należy do obowiązku redakcji, tem więcej, że miłośników tego rodzaju muzyki jest niestety tak wiele, iż samo wystawienie tego lub owego utworu za szybę wystawową wystarczy, aby towar w ruch puścić.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

FORTEPIAN:

Głowacki Stanisław, ul. 29-go Listopada l. 18.

ŚPIEW:

Frankowska Zofja, ul. Akademicka l. 21.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Sierpnia 1919. Nr. 21. i 22.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	**40·—**	Marek	**24·—**
Półrocznie:	K	**20·—**	Marek	**12·—**
Kwartalnie:	K	**10·—**	Marek	**6·—**

M. SOŁTYS.

O NAUCE ŚPIEWU W SZKOŁACH.

Luźne uwagi.

O wprowadzeniu obowiązkowej nauki śpiewu do szkół średnich mówiło się już wiele. Zwołano w tym celu naradę przeróżnych osobistości do Namiestnictwa i wysłuchano ich zdania. Nie przypominam sobie, żeby ktoś odezwał się z sądem, że nauka śpiewu w szkołach średnich zbyt obarczy ucznia i wejdzie w plan kosztem przedmiotów ważniejszych. Owszem mówiono tam, że, gdy się uzna potrzebę tej nauki, stanie się ona na równi ważna, jak każdy inny przedmiot planu naukowego. Więc rozwodzono się w przeróżny sposób nad tą potrzebą i z punktu widzenia abstrakcyjnego i konkretnego, oświetlano tabelami statystycznemi, czytano szczegółowy materjał naukowy. Panowała i pod tym względem zgodność — jak się okazało — nietylko co do całokształtu ale i co do szczegółów. Przypuszczam, że rada szkolna odniosła wrażenie, że wszyscy sobie tej nauki życzą i zapewne byłaby przyszła do tego, że trzeba zażądać od ministra „by naukę tę wprowadził jako przedmiot przez wszystkich upragniony, po którym dla wychowania młodzieży można było sobie wiele obiecywać“. Tymczasem wybuchła wojna światowa, po niej przyszła gospodarka oszczędnościowa odnośnie do Galicji rządu austryjackiego, potem wybuchła wojna ruska. O tem, by wprowadzać nowość do planu nauki, w którym trzeba było raczej myśleć o ciągłych ograniczeniach dla braku sił uczących, dla braku uczniów — wszystko poszło do wojska — i mowy nie było. Teraz, gdy dla oświaty poczęło się tyle robić, nie od rzeczy będzie przypomnieć sobie i rozstrząsnąć sprawę pod nowym kątem widzenia.

Jako główny argument wprowadzenia nauki śpiewu do planu szkoły średniej — obok wpływu wychowawczego — podaje się siłę śpiewu umuzykalniającą. I w istocie można przyjąć jako rzecz stwierdzoną doświadczeniem, że — jeśli idzie o wniknięcie w przedmiot wykonywany i nawzajem o przeniknienie nim istoty wykonującego — to osiąga się to w wyższym o wiele stopniu śpiewając niźli grając na jakimś instrumencie, najmniej zaś grając na instrumencie klawiszowym.

Mamy na myśli śpiewanie umiejętne, poprawne pod względem emisji — żeby uczeń nie męczył się dłuższem śpiewaniem, owszem — czuł przyjemność w łatwości pokonywania trudności technicznej, cieszył się wydatnością głosu, — nadto śpiewanie z myślą, a nie mechaniczne powtarzanie fragmentu melodyjnego po usłyszeniu go z instrumentu lub z ust nauczyciela.

Nie należy jednak poprzestać na teoretycznem skonstatowaniu użyteczności nauki śpiewu w szkołach lecz rozważyć, jak ona w prak-

tyce się przedstawia, a więc w pierwszym rzędzie jaki materjał uczniowski swym dobroczynnym wpływem obejmie.

Przyjąwszy — dla uproszczenia — trzy rodzaje zdolności typowych zauważymy, że u uczniów bardzo uzdolnionych nauka śpiewu najmniej trudności sprawiająca, najmniej też przenika ich istotę, najmniej ich umuzykalnia. Łatwość techniczna stoi w odwrotnym stosunku do odczuwania, powierzchowność idąca w parze z tą łatwością niemal całkiem wyklucza głębsze ujęcie i wniknięcie w przedmiot. Tak więc wprowadzenie nauki śpiewu do szkół średnich minie się często ze swem przeznaczeniem o ile będziemy mieli do czynienia z wielkimi talentami. Zabierze im wiele czasu, który — przypuszczam — najlepiej by obrócili na ćwiczenia sportowe, aby wprowadzić równowagę między stroną duchową a fizyczną — a zapału do muzyki u nich nie obudzi. Są to dzieci albo chorowite z rozbudzoną inteligencją, albo dzieci muzykalnych rodziców, w każdym razie dzieci źle prowadzone czyto z winy swej chorobliwości i idącego za tem pobłażania wychowawców, czyteż z pobłażliwości mającej swe źródło w próżności wychowawców, którym schlebia talent dzieci i zaślepia ich w tym stopniu, że nie sądzą poddać go surowemu wychowaniu, lecz zostawiają go aż do częściowego lub zupełnego zwyrodnienia. Szkoła w tym wypadku mając do pokonania zło wyniesione z domu, najczęściej już zakorzenione głębiej, nie zdoła swym wpływem krzywizny spowodowanej wychowaniem domowem wyprostować. Gdy ponadto przyłączy się i nierównomierność uzdolnienia uczniów jednej grupy kształconej równocześnie, która, im bardziej systematyczną będzie nauka, tem mniej będzie korzystną dla indywidualności wylatujących ustawicznie z cugli i nieokiełznanych, zrozumiemy, że owe wspomniane wielkie talenty ze swego wykolejenia w szkole — w zbiorowej nauce — wyleczone być nie mogą. Ich lekceważenie przedmiotu — wszystko im za łatwe i za nudne — rzecz najbardziej interesująca, potrafią odrzeć z uroku — wpłynie źle na naiwnych wychowanków, którzy mniej bystrzy w pojęciu — zdobywać muszą wiedzę mozolnie i z powodu tego mozołu są przedmiotem lekceważenia, często wyszydzania przez tamtych. Ci drudzy czują swe pokrzywdzenie jeszcze i w tem, że nie potrafiąc osądzić istotnego stanu rzeczy, widzą, jak tamtych lekkomyślność lepsze rezultaty przynosi — niżli ich ciężka praca.

Lecz, pospieszmy dodać, z tych średnio uzdolnionych wyjdą apostołowie sztuki. Nie na genjuszach stoi gmach jej, lecz na mrówczej usilności, kierowanej umysłem niezwichniętym. Fleiss ist Genie! Już czasem w szkole dożyją oni pociechy, gdy ujrzą, że owe lotne talenty nie dorównują im, gdy chodzi o gruntowność, wytrwałość, pogłębienie, a w wysokim stopniu gdy idzie o zrozumienie teorji. W całej ich pracy widać ład, organiczny rozwój, bez żadnych niespodzianek i nadzwyczajności do jakich n. p. należy imponujący ogółowi a nawet muzykom zawodowym słuch absolutny. U największej części z nich brak tego słuchu absolutnego — w szkołach fachowych skrzypkowie tej kategorji uczniów czynią wysiłki i wytężają umysł, by go zdobyć. Inni w swej nie troskającej się i nie frasobliwej naiwności i nie przemęczaniu gorączkowem myśli osiągają go łatwiej. Do zawodu muzycznego potrzebny on, gdyż ułatwia ogromnie pracę i sobie i współpracującym, ale dla szczerej muzykalności niema on najmniejszego znaczenia. Na 10 obdarzonych słuchem absolutnym ani jeden nie jest szczerze muzykalnym, chcąc znaleźć procent trzebaby iść w setki, a tylu znowu obdarzonych na poczekaniu się nie naliczy. Wielu nie zdaje sobie sprawy z tego, że właściwość tę posiada, albo nie umie z niej przez całe długie życie wyciągnąć praktycznej korzyści. Pianiści odróżniają dźwięki fortepianu, skrzypkowie dźwięki skrzypiec i to niemal wyłącznie; dźwięku zaśpiewanego nie rozpoznają, podobnie jak śpiewacy uświadomieni, inteligentni, tylko po zastanowieniu — nucąc pod nosem — rozpoznają dźwięk instrumentu. Śpiewacy widocznie najkorzystniej uposażeni byliby, a zawdzięczaliby tę zdolność usilnej pracy w kursie solfeżu i śpiewu choralnego.

Tak to w pierwszym rzędzie owi mniej zdolni, ten muzykalny stan średni, nie wnosząc do szkoły absolutnych zdolności,. zyskują racjonalne podstawy, jak pracować w przyszłości i na tych podstawach nie spoczywając po ukończeniu studjów, począć dopiero budować całokształt wiedzy organiczny. Wyprzedzą wówczas niechybnie owe wielkie talenty, które im tak imponowały na ławie szkolnej, które im tyle chwil życia i zapału do pracy swą łatwością, egoizmem, zarozumiałością, bez-

względnością, szorstkością zatruły. Dożyją często chwili, gdy „genjalny kolega“, który kończy rozwój swego talentu na poziomie literatury tanecznej lub operetkowej, z nieśmiałości wobec dawniej lekceważonego kolegi o muzyce zdania nie będzie mógł wypowiedzieć i z całą uniżonością, bo na pietyzm w jego dekadencji go nie stanie — spoglądać będzie mimowoli ku niemu, jako duchowi wyższemu. Podobieństwo o dziesięciu talentach nie będzie dalekiem od kolegi z szarego końca, teraz podwójnej ilości talentów właściciela, gdyby mu przyszło na myśl spojrzeć i przypomnieć sobie tego, któremu w chwilach zniechęcenia i rozgoryczenia zazdrościł

Najlepszym materjałem w klasach teorji są zatem zdolności średnie. Gdy wielkie zdolności — najczęściej łatwość techniczną mianujemy tem mianem, — przeważnie trudne są do kierowania tak w kursach teorytycznych, jak i w nauce gry na instrumencie, „stan średni“ pracuje normalnie i wykazuje wyniki najczęściej bardzo dobre. Tamci z powodu łatwości pojęcia i wykonania z czasem stają się bezmyślnymi i najmniejszego trudu zadać sobie nie chcą, by rzecz zrozumieć idą po linji najmniejszego oporu. Myśl ich zwolna pokrywa rdza, wola tępieje, a tylko pewność techniczna przyświeca im tak jaskrawo, że ich zaślepia i usuwa z przed ich oczu koniec nie wesoły, ku któremu zdążają po wypadkowej sił, jakim rozwój ich podlega. Ci pracując mozolnie, mając do zwalczania trudności techniczne i słuchowe zmuszeni są do myślenia, bo tylko w niem widzą radę przeciw niedomogom swej natury. Dla nich to nauka śpiewu jest środkiem zbawiennym główną pomocą w rozwoju muzykalności, jej też chwycić się winni jak deski ratunku i pewni być powinni, że ich nie zawiedzie.

Tak ma się rzecz w szkole fachowej muzycznej, zaś na szczupłym terenie muzyki w szkole średniej, punkcie na którym zadania obu szkół się stykają, ten średni rodzaj talentów będzie podporą chóru. Śpiewacy chórowi, jak dzielni szeregowcy, spełnią swe zadania nietylko sumiennie ale z zapałem i w nagrodę wyniosą wspomnienie nigdy niezatarte szlachetnej sztuki, która krzepiła ich na ławie szkolnej i dała im podstawy muzykalne. Na nich śmiało będą mogli budować dalszy swój rozwój muzyczny, czy jako fachowi muzycy, czy jako amatorowie, zasilający zrzeszenia śpiewackie swym głosem, muzykalnością zapałem, karnością, spełnianiem sumiennem dobrowolnie przyjętych obowiązków.

(Dokończenie nastąpi.)

Dr. JÓZEF REISS.

J. N. HUMMEL W WARSZAWIE W R. 1828.

Pobyt Hummla w Warszawie zaciekawia zarówno historyka muzyki, jak i historyka literatury, albowiem wiąże się z nim nazwisko Szopena i Maurycego Mochnackiego. Wpływ Hummla na Szopena jest rzeczą powszechnie znaną; przebija się on zarówno w Rondach, jak i w Koncertach, zwłaszcza w Koncercie e-moll, gdzie są reminiscencje z Hummlowskiego Koncertu fortepianowego a-moll op. 85. Mochnacki zaś jako redaktor „Gazety Polskiej“ i jako doskonały pianista pisał recenzje z koncertów i dał hasło do polemiki o Hummla w prasie warszawskiej. O sporze tym wspomina F. Hoesick w pierwszem wydaniu biografji Szopenowskiej (z r. 1903. Tom I. str. 373.), lecz najbardziej charakterystycznego artykułu, t. j. recenzji Mochnackiego nie przytacza. Nie umieścił jej również Artur Śliwiński w wydanych artykułach dziennikarskich Mochnackiego [1]) mimo, że przedrukował tam recenzje o Lipińskim, o Paganinim, o operach i inne; a właśnie artykuły o koncertach Hummla są może najcenniejsze dla charakterystyki Mochnackiego jako wytrawnego znawcy, piszącego o muzyce. Artykuły Mochnackiego wywołały w Warszawie olbrzymią wrzawę, naraziły go na liczne napaści osobiste; w rok później (1829) w czasie sporu o Paganiniego i Lipińskiego wypominano mu jeszcze jego „świętokradcze“ sądy o Hummlu. [2])

Hummel był wówczas jednym z najsławniejszych kompozytorów i wirtuozów. Urodzony w r. 1778 był uczniem Mozarta i stał się wraz z Clementim, Cramerem i Moschelesem przedstawicielem nowego stylu fortepianowego i nowej techniki. Do bezpośrednich

---

[1]) M. Mochnacki. Pisma, poraz pierwszy edycją książkową objęte. Lwów 1910.

[2]) Patrz drukujące się obecnie w „Przeglądzie Muzycznym“ (Warszawa) materjały źródłowe: „Paganini w Warszawie w r. 1829“.

jego uczniów należeli: Henselt i Ferd. Hiller. Główna epoka twórczości Hummla przypada na jego pobyt we Wiedniu; stąd powołano go jako nadwornego dyrygenta do Stuttgartu, a następnie do Weimaru. Wtedy to właśnie (1819 do 1832 t. j. do roku śmierci) podejmował jako pianista dalekie podróże artystyczne po Francji, Anglji i Rosji, wszędzie witany owacyjnie i dobrze już znany jako kompozytor. Z licznych jego kompozycji trwałą wartość posiadają: Koncerty fortepianowe, zwłaszcza a-moll op. 85. i h-moll op. 89., ronda, sonaty, warjacje i septet; jego wielka szkoła fortepianowa była przez dłuższy czas wzorem.

Popyt na kompozycje Hummla w czasie jego pobytu w Warszawie był bardzo wielki; wszystkie „handle muzyczne": K. L. Magnusa, A. Brzeziny, Fr. Klukowskiego ogłaszały, że mają na składzie „wszystkie kompozycje Pana Hummla, teraz w Warszawie bawiącego", a nadto przyjmowały prenumeratę na jego szkolę fortepianową, mającą się wówczas ukazać u Haslingera we Wiedniu.

W piątek 11. kwietnia 1828 r. odbył się pierwszy koncert Hummla w Warszawie w sali ratuszowej. Bilety po 18 zł. sprzedawano — rzecz dziwna — w jego mieszkaniu na Krakowskiem przedmieściu w domu Potockich. [1]) Ten pierwszy Koncert zbytnio nie pociągnął; przybyło zaledwie 95 osób.

Następnego dnia ukazało się w „Kurjerze warszawskim" następujące sprawozdanie:

„Kompozycje muzyczne Hummla oddawna wsławiły jego imię, z dzieł swych był już znany i wielbiony w stolicy Polski. Wczoraj znawcy i lubownicy muzyki, obecni w Warszawie, usłyszeli granie tego znakomitego mistrza. W pismach publicznych ilekroć wspomniano o Hummlu, zawsze uwielbiano jego wzniosły talent; chwalić go, jestto powtarzać uwielbienia, a wczorajsze wykonanie jego koncertu, szczególniej zaś jego *improwizacji* w czem jest nadzwyczajnym i można mówić *jedynym*, dowiodły, że wszelkie pochwały były sprawiedliwe i najzasłużeńsze. Wczorajsze zgromadzenie było świetne, a niezawodnie będzie równie liczniejsze, gdy wirtuoz poda sposobność, aby wszelkie stany tutejszych mieszkańców mogły go słyszeć i ponowić te rzęsiste oklaski, jakimi wczoraj został okryty".

[1]) „Gazeta Polska". Nr. 99.

Inaczej, bo krytycznie i nie bez sceptycyzmu zapatrywał się na grę Hummla Maurycy Mochnacki, który (w „Gazecie Polskiej" z dnia 13. kwietnia) tak je scharakteryzował:

„Pan Hummel wykonywał dzieła własnej kompozycji, której zalety oceniono i przyznano w całej prawie Europie. Możnaby powiedzieć, że lepiej jeszcze komponuje niż egzekwuje to, co sam napisał. Gra tego sławnego artysty jest prawdziwie niemiecka, równogładka, regularna, prędka bez metody i cieniowań.

Z tem wszystkiem improwizacja, której zaczęcie było nadzwyczaj śmiałe, w której wszystkie przejścia były mistrzowskie, w której bardzo trudną fugę szczęśliwie rozwinął, a przeszedłszy z niej do tematów angielskiego tańca i chóru strzelców z „Frejszyca", całość ozdobił przyjemną rozmaitością, w tej improwizacji — mówię — zadziwił obecnych".

W tydzień po pierwszym koncercie odbył się znowu w piątek dnia 18. kwietnia drugi koncert w teatrze narodowym. Przybyło już 700 słuchaczów, by podziwiać grę Hummla, a zwłaszcza jego dar improwizacji. Sprawozdawca „Kurjera warszawskiego" pisał w sposób, rozbrajający naiwnością:

„Każdą część wczorajszego koncertu, każde solo, wykonywane przez Hummla, okrywano rzęsistymi oklaskami, powtarzanymi z uniesieniem. Wirtuoz w improwizacji wczoraj jeszcze bardziej zachwycił słuchaczów niż pierwszym razem; fugi, akordy, śmiałe przejścia połączał z motywami ulubionych śpiewek Mozarta i częścią wspaniałej uwertury „Ifigenii" Glucka, między któremi odezwał się wesoły Krakowiak w kilkunastu przemianach. Powszechny odgłos słuchaczów (!) zaświadczył o ogólnem zadowoleniu.

Na zarzuty Mochnackiego sprawozdawca „Kurjera" nie reagował; natomiast w „Gazecie Warszawskiej" [1]) pojawił się artykulik, podpisany literą T., zwrócony przeciw Mochnackiemu:

....„Jeżeli śmieszną zdałoby się nam rzeczą, gdyby ktoś w Warszawie chciał sobie jałową zadawać pracę w wychwalaniu zalet tego wielkiego wirtuoza, pytam się, cobyśmy pomyśleli o tym, któryby zupełnie przeciwną obrał drogę, któryby nie wielbicielem, lecz krytykiem chciał być tego najpierwszego w swoim rodzaju wieku

[1]) Nr. 107. dn. 20. kwietnia.

naszego artysty? Wstrzymamy się w odpowiedzi na powyższe zapytanie, pomnąc, że nieszczęście chciało, ażeby w jednem z pism warszawskich zjawił się ktoś, co Hummla grę poprawiać zamierzył, a miłość prawdy, uczucie delikatności, chęć obronienia honoru grzecznej stolicy Polski za dalekoby nas w tej mierze powiodły; niech odgłos powszechnego nieukontentowania zastąpi nas w tej mierze. Oby sam Hummel na rozśmianiu się ze swego recenzenta poprzestał i oby zachwycenie, jakie talent jego sprawił na słuchaczach w czasie drugiego koncertu, przekonało go o prawdziwym guście Warszawy". *T.*

Na to odpowiedział Mochnacki w „Gazecie Polskiej" z dnia 22. kwietnia:

„W jednej z gazet tutejszych zrobiono pismu naszemu zarzut z powodu p. Hummla, jakoby poprawiać zamierzało grę tego sławnego artysty i że niby przez to obraziło honor stolicy Polski. W odpowiedzi na spomniany zarzut wypada naprzód uwiadomić pana T., że honor stolicy nigdy nie zależał ani zależy teraz od reputacji przejeżdżających artystów, a zatem, że ten honor nie wymagał, aby go p. T. tak gorliwie bronił; a powtóre, że Gaz. Pol. nigdy nie zamierzała poprawiać gry p. Humla. Że p. T. źle zrozumiał artykuł Gaz. Pol., to nie jest winą tego pisma. Podzielając powszechne podziwienie, jakie wzbudza kompozycja p. Humla, nie ubliżyliśmy mu zapewne wyrażeniem, że tej kompozycji nie wyrównywa exekucja. P. Humel słynie w Europie z pierwszej nie z ostatniej, jakkolwiek zresztą zadziwiająca jest jego improwizacja. Znawcy podzielają to zdanie Gaz. polskiej; nie wątpimy, że je przyzna nawet sam p. Humel, roztrząsnąwszy nieco pilniej znaczenie spomnianych wyrazów... Zresztą wolno jest ogłaszać takie zdanie o talentach zagranicznych, jakie kto o nich poweźmie i tym tylko nie godzi się wyrokować w tej mierze, którzy jak o wielu innych rzeczach, tak i o grze na fortepianie żadnego nie mają wyobrażenia".

W sprawie tej zabrał głos również i najpoważniejszy obok Elsnera muzyk w Warszawie, Karol Kurpiński w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego".[1]) Artykuł jego, podpisany inicyałami K. K. zajął się najpierw oceną Humla jako kompozytora, a następnie omówił jego grę jako pianisty i zakończył zdaniem, wymierzonem przeciw Mochnackiemu:

„Hummel wydobył z fortepianu wszelkie wdzięki jemu właściwe, a z wysokiem Jeniuszem dołączając do niego orkiestrę, postawił ten rodzaj na punkcie prawdziwej doskonałości. Mamy dziś oprócz niego mnóstwo pisarzy na fortepiano; w ich tworach są także piękne myśli, wiele mechanizmu; lecz ta masa harmonii utworzona z różnorodnych instrumentów, którаby nic przykrywała, ale owszem podsycała brzmienie nie śpiewnego narzędzia, jest tajemnicą, do której podwoi jeden tylko p. Hummel klucz posiada. On to w tym względzie stanowi epokę, a twory jego na zawsze będą wzorowemi. Takim p. Hummel jest kompozytorem.

Lecz odbierzmy mu na chwilę zaszczyt kompozytora i sądźmy go tylko jako wykonawcę. Instrument fortepiano ponieważ jest organem, pozbawionym śpiewności, ma tę niedogodność, że gdy przyjdzie na nim przemówić w miejscu obszernem i napełnionem słuchaczami, wkrótce staje się przez swoją jednostajną brzmienność coraz nudniejszym. P. Hummel na tym instrumencie jest mówcą, którego każdy bez natężenia słuchu zrozumieć musi. Każda fraza, każdy perjod, każdy kwiatek, każdy najdrobniejszy szczegół i wszelkie najtrudniejsze przejścia, z taką wyraźnością i precyzyą są oddane, że ciągle słuchacza w równem utrzymują zachwyceniu, owszem, coraz bardziej go porywają, czego dowodem jest powszechny zapał, z jakim nasza publiczność tak często przyklaskiwała wielkiemu mistrzowi.

Cóż powiemy o jego improwizacji? Tu pojęcie przechodzi, jak może myśl człowieka łącznie z mechanizmem palców w jednem mgnieniu oka tyle piękności stworzyć i razem z taką dokładnością wydać, a następnie w takim porządku rozwijać trafem zabłyśnięty zaród! Któżby nie był przejęty uwielbieniem dla takiego Jeniuszu! Tak jest, P. Hummel gdzie tylko dał się słyszeć, wszędzie te nader zasłużone odbierał uwielbienia. I któż to pomiędzy nami jest *ten*, który z ujmą naszego narodu śmiał w piśmie publicznem powiedzieć, że p. Hummel gra bez metody? [1]) *K. K.*

Mochnacki odpowiedział z godnością i w sposób rzeczowy: [2])

---

[1]) Nr. 95 z dn. 22. kwietnia.

[1]) Kto?... Gazeta Polska (Nr. 103.) P. R. G.

[2]) Gaz. pol. Nr. 114. dn. 24. kwietnia.

„Dzienniki nasze coraz głośniejszą wrzawę sprawują z powodu wzmianki w „Gaz. Pol.“ o pierszym koncercie p. Hummla. W jednym z tych dzienników cyfra K. K. na końcu artykułu umieszczona zwraca całą naszą uwagę. Podpis ten oznacza autora, znanego w świecie literackim, a słynącego w świecie muzykalnym ze znakomitych utworów własnej kompozycji Godzisz się dać wiary, żeby i ten znawca, rodak miał opacznie myśl naszą zrozumieć? Jakożkolwiek bądź nieco rozważniej odpowiedzieć mu potrzeba.

Jak wiadomo, sztuka grania na fortepianie najwyższe ukształcenie swoje i udoskonalenie winna Clementiemu i uczniom jego Fieldowi Klenglowi i in. nie mówimy o kompozycji, lecz o samej wyłącznie *exekucji*. Ci wirtuosi utworzyli szkołę nową, zupełnie różną od niemieckiej, wydoskonalonej przez *Cramera, Millera, Hummla* itd. Pierwszą cechuje deklamacja we frazowaniu, wytworność kunsztowna dykcji i cieniowanie, w którem uczucie i imaginacja artysty, jak na malownem tle się przebijają; drugą znamionuje biegłość w mechaniżmie i łatwość w pokonywaniu największych trudności. Pierwsza piękną metodą w exekucyi, druga zaletami samej kompozycji odznacza się.

Szanowny autor K. K. spomina w jednej z gazet naszych o wadze fortepianu, że jest pozbawiony rozciągłości tonów i prawdziwej śpiewności; lecz zapomniał spomnieć, że tej wadzie zaradził Clementi przez udoskonalenie instrumentu wynalazkiem mechaniki, zupełnie różnej od mechaniki wiedeńskiej czyli niemieckiej. Wiedeńska mechanika nie dawała łączyć i kojarzyć tonów. Lecz zapomocą angielskiej mechaniki łatwo tego dokazać można; o czem wszystkich znawców przykład Fielda najdokładniej przekonywa.

Zastosujmy teraz to postrzeżenie do p. Hummla. Nie zaprzeczamy jej precyzyi, delikatności i wyrazistości. Lecz p. Hummel nie nasladuje śpiewu na fortepianie. U niego tony nie łączą się ze sobą przeciągłem brzmieniem. Gra tego wirtuoza musi być mniejwięcej *ucinkowa*, ponieważ używa wiedeńskich fortepjanów, których mechanika nie pozwala ciągłego śpiewu i tej rzewności zachwycającej, która tak wydatnie charakteryzuje grę Fielda i innych uczniów Clementiego.

Mówiąc, że p. Hummel nie ma metody włoskiej Clementiego i Fielda, że ekzekucja jego jest niemiecka, regularna, szybka, bardziej celującą mistrzowską biegłością w mechaniżmie niż cieniowaniem i kolorytem, cóż powiedzieliśmy niezgodnego z prawdą, sprzecznego z naturą rzeczy, ujmującego reputacji tego artysty albo przeciwnego wyobrażeniu o różnicy dwóch szkół, którą stwierdzają postrzeżenia najbieglejszych znawców, którą nawet wyjaśnia literatura muzykalna? Prosimy Pana K. K., ażeby wziął pod rozwagę to wszystko, co przytoczyliśmy na poparcie naszego zdania.

Z prawdziwym żalem przekonaliśmy się z artykułu Szanownego autora, że i on uważa takie zdanie za krzywdę wyrządzoną honorowi narodu polskiego. Według naszych wyobrażeń ten tylko ujmuje narodowi naszemu, kto honor jego na tak małych rzeczach zasadza. Cóż ma cześć całego narodu spólnego z takiem lub innem mniemaniem o grze Hummla? Nie szafujmy nieopatrznie tak ważnemi słowy. Oby tylko takie wyobrażenia o zagranicznych talentach a nic innego nie ubliżało sławie rodaków i rodzinnej ich ziemi! Zresztą możnaby ubliżyć nie honorowi ale raczej zdolności narodu polskiego w ocenianiu zagranicznych talentów zbytniem wychwaleniem tego, co nie zasługuje na szczególne pochwały. Cudzoziemcy nawet dziwiliby się, gdybyśmy kompozycji p. Hummla nie przyznawali pierwszeństwa przed ekzekucją.

Na ostatek wyraz „*śmiał*“ w piśmie Szanownego autora jest cokolwiek za śmiały. Wyraz ten uwłacza wolności ogłaszania zdań powziętych. Słowem, wyraz ten nie powinienby się znajdować w piśmie tak światłego znawcy.

„I któż jest pomiędzy nami *ten*, który z ujmą naszego narodu powiedzieć *śmiał* w gazecie, że P. Hummel gra bez metody“.

Ten wyraz *śmiał*, jakże źle brzmi w ustach autora! Powiedzmy, że się wymknął niechcący, bez rozmysłu i bez zastanowienia. Tym tylko sposobem usprawiedliwić go można“.

Na tem burza dziennikarska ucichła i zaprzestano dalszych polemik. Hummel bawił w Warszawie jeszcze dwa tygodnie, w ciągu których dał dwa koncerty: 25. kwietnia i 2. maja w piątek, gdyż w ten dzień w teatrze narodowym nie grano. O trzecim koncercie zamieścił tylko „Kurjer warszawski“ z dnia 26. kwietnia krótkie sprawozdanie:

„Lubownicy muzyki mieli wczoraj nader przyjemny wieczór. Nowy koncert, będący jeszcze w rękopisie, pierwszy raz słyszany w tej

stolicy, bardzo się podobał. Hummel odbierał liczne i zasłużone oklaski jako kompozytor i wirtuoz. Warjacje kompozycji tego mistrza ze śpiewem i towarzyszeniem skrzypiec tudzież basetli przyjęto z powszechnem zadowoleniem, a nadewszystko improwizacyę, w której ożywiał i rozweselał ulubiony mazur. Oddano sprawiedliwość licznemi oklaskami talentom JP. Bielawskiego, Cymermana, Licau i Dorwila. Słuchaczów znajdowało się: 750".

Przed ostatnim koncertem umieściły dzienniki następującą notatkę:

„Ostatni koncert JP. Hummel przed odjazdem z tej stolicy da w przyszły piątek (2. maja) w teatrze narodowym. Między rozmaitemi dziełami wykonanym będzie wielki hymn z chórami jegoż kompozycji.

JPan Hummel uprasza amatorów, aby gdy tego wieczora siadać będzie przy fortepianie dla wykonania improwizacji, przysłali mu na scenę wypisane tema z jakichbądź śpiewów i muzyk z których życzą, aby się składała jego improwizacja".

Z niecierpliwością oczekiwano tego koncertu ze względu na tematy do improwizacji. Podano ich trzy: romans, „często śpiewany na tutejszej scenie francuskiej przez pannę Constans", kilka różnych urywków i tzw. „Chmiel" czyli taniec, zwykle w naszym kraju, grywany w czasie wesela przy oczepinach panny młodej. Słuchaczów było 580". [1])

O wykonaniu zaś pisał Mochnacki [2]) w ten sposób:

„Improwizacja, którą p. Hummel na wczorajszym koncercie swoim wykonał, wzbudziła największe w obecnych zadziwienie. Stosownie do życzenia tego wirtuozy (!) nadesłano mu kilka popularnych tematów; artysta przejrzał je, ułożył w pewien porządek, a następnie zaczął wszystkie rozwijać ozdobnie i z łatwością.

Rozmaicenie pierwszego tematu poprzedziła introdukcja, nadzwyczaj śmiała i świetna. Tym sposobem ze wszystkich tematów utworzył p. Hummel całość prawdziwie wspaniałą. Tylko głęboka znajomość teorji, połączona z nadzwyczajną biegłością mechanizmu mogą ziścić podobny cud na fortepianie. Gdyby to samo drukiem ogłoszone zostało, co p. Hummel wczoraj improwizował, jużby dzieła takie umieścić należało w poczet znakomitych kompozycji".

[1]) Kurjer warszawski z dn. 3. maja.
[2]) Gaz. pol. dn. 3. maja.

LIST Z WIEDNIA.

Ani wielki przewrót państwowy, ani klęska militarna, gospodarcza i finansowa, ani też ogólna depressja nie wpłynęły ujemnie na ruch muzyczny Wiednia. Przeciwnie, zauważyć się daje żywiołowy pęd w urządzaniu coraz większych, wspanialszych festywalów muzycznych; ilość koncertów wzmogła się do rozmiarów berlińskich. Gdy się weźmie pod uwagę, iż wszystkie sale są przepełnione, można prawie mówić o paroksyzmie koncertowym publiczności wiedeńskiej

Ta linja ma najlepsze widoki spotęgowania się, gdyż nastąpiły tu wielkie, korzystne zmiany zarówno w świecie operowym jak i koncertowym. Największą senzację ale zarówno i najpoważniejszym nabytkiem dla świata muzycznego Wiednia, jest bezsprzecznie objęcie dyrekcji opery przez Ryszarda Straussa. Potężny ten artysta i genjalny kompozytor ma wielkie dane ku temu by przywrócić operze wiedeńskiej jej dawny blask epoki Malerowskiej. Szczęśliwie się też trafiło, iż pierwsze jego występy jako dyrygenta odbyły się podczas uroczystości 50-letniego jubileuszu gmachu operowego. Cały szereg arcydzieł literatury operowej począwszy od „Alcesty" Glucka aż do ostatnich utworów R. Straussa, wystawiono starannie, niektóre zaś z rozmachem i polotem. Tylko wykonanie VIII. symfonji Mahlera, danej jako zakończenie festywalu zawiodło oczekiwania. Poraz drugi można się było przekonać jak nieodpowiednią ramą dla tego przepięknego dzieła jest scena, albowiem chóry są przykryte a tem samem brzmią słabo, matowo w przeciwieństwie do orkiestry. Pomimo, że jako dyrygenta nie można Schalka zaliczyć do potężniejszych mistrzów pałeczki, nie można mu odmówić zasług na polu administracyjno-dyrektorskiem. Za jego rządów wystawiono genialnej budowy dzieło Pfitznera „Palestrina". W ogólnym nastroju przypominająca „Parsifala", jest ta opera bezsprzecznie objawem niezwykłej potęgi twórczej, a choć nieco monotonna w treści jest ona niewątpliwie owocem prawdziwego natchnienia. Wystawiono ten utwór z niesłychanym przepychem i pieczołowitością pod kierunkiem autora.

Objęcie rządów opery przez R. Straussa zakłóciło znać wewnętrzny spokój Weingartnerowi, począł bowiem czynić starania u rządu

aby utworzył posadę intendanta dla obu teatrów excesarskich, oczywiście ofiarowując swoje usługi jako intendanta, gdy zaś ten projekt nie doszedł do skutku, objął dyrekcję Volksopery. Dla tej zaniedbanej instytucji nastąpi niezawodnie nowa epoka pomyślnego rozwoju.

W świecie koncertowym również zaszły zmiany: Dotychczasowy kierownik „Tonkünstlerów" słynny i ulubiony Oskar Nedbal ustąpił ze swego stanowiska a jego miejsce zajmie Wilhelm Furtwangler — młody o niezwykłej inteligencji dyrygent, który tu kilkakrotnie święcił tryumfy. Dotychczasowy dyrygent konzertvereinu Ferdynand Löwe objął dyrekcję Akademji muzycznej, która (nawiasem mówiąc) postanowiła zniemczyć personal nauczycielski; z tego powodu musieli ustąpić ze swego stanowiska słynny profesor Sevcik oraz Jerzy Lalewicz.

Löwe ma ponoś wkrótce oddać pałeczkę dyrektorską Oskarowi Friedowi, który dwukrotnym występem porwał słuchaczy swym ognistym temperamentem i oryginalnością interpretacji. Przypomina on Bruna Waltera, który wykonaniem kilku symfonji Mahlera szczególnie zaś drugą zgotował nam wspaniałą ucztę artystyczną. W tym sezonie można było bez przesady mówić o niezwykłym kulcie dla Mahlera — gdyż symfonje jego dosięgły największej liczby wykonań. Nie zaniechano też i innych twórców. Ruchliwa dyrekcja Hellera urządziła aż trzy festywale: Beethovena, Brucknera oraz Brahmsa.

Wieczory Beethovenowskie odbyły się dopiero w czerwcu. Przyczyniło się do przedłużenia sezonu koncertowego w znacznej mierze pozostanie orkiestry przez całe lato we Wiedniu; zespoły orkiestrowe Konzertvereinu i Tonkünstlerów połączyły się, stwarzając na własne ryzyko drużynę symfoniczną pod dyrekcją Antona Konratha i dając co tydzień koncerta w sali Konzerthausu.

Wracając do zmian w akademji muzycznej muszę zanotować ostatnią wiadomość, mianowicie, iż dotychczasowy kierownik „szkoły mistrzów" (Meisterschule) Emil Sauer ustępuje ze swego stanowiska; ulegając życzeniom personalu nauczycielskiego postanowiła dyrekcja skasować zupełnie tę klasę zarówno dla fortepianu jak skrzypiec.

O Polonji artystycznej nie da się wiele powiedzieć. Doroczne występy Dębickiej, Lierhamera i Lalewicza cieszyły się zwykłem powodzeniem. Ostatnio odbył się wieczór operowy uczniów i uczenic prof. Mieczysława Horbowskiego. Jego wielkie zasługi pedagogiczne nie od dziś dnia datują: cały szereg pierwszorzędnych artystów zawdzięcza mu swoje wykształcenie wokalne. Tym razem wystawił kilka niepospolitych talentów, a że głosy są nieskazitelnie postawione, można więc tym młodym adeptom wróżyć świetną przyszłość artystyczną.

Wiedeń, w czerwcu 1919.

Juljusz Wolfsohn.

LIST Z KRAKOWA.

Muzycy tutejsi krzątają się około organizacji. Dotychczas powstała organizacja nauczycieli i nauczycielek prywatnych, mająca na celu obronę interesów ogółu nauczycielstwa. Muzycy-instrumentaliści utworzyli „Związek muzyków polskich" pod przewodnictwem p. B. Kopystyńskiego. Związek powołał do życia orkiestrę symfoniczną, złożoną z 90 muzyków; utrzymanie będzie zależało od stanowiska, jakie zajmie miasto, gdyż tylko wydatna subwencja stała lub umiastowienie orkiestry może stworzyć warunki dla jej trwałego bytu. Pierwszy koncert symfoniczny orkiestry związkowej pod kierunkiem utalentowanego dyrygienta i kompozytora Marjana Rudnickiego złożył dowody jaką cenną zdobyczą kulturalną jest dla Krakowa ta orkiestra. Z energią zabrali się również organiści do pracy nad organizacją. Położenie ich wymaga istotnie bezzwłoczniej i radykalnej zmiany; żyją oni bowiem we warunkach, urągających najelementarniejszym wymaganiom; duchowieństwo nie daje im stałej płacy, odmawia im ubezpieczenia na starość i korzyści z gruntów kościelnych; organiści żyją właściwie z łaski parafian! Konieczną jest rzeczą, by sprawą tą zajął się rząd i sejm. Muzycy zdobyli ważną placówkę: oto przy Delegaturze Ministerstwa dla sztuki i kultury utworzono Sekcję muzyczną, jako organ doradczy, złożony z przedstawicieli instytucji i towarzystw muzycznych. Zarząd Sekcji ukonstytuował się, wybierając na przewodniczącego Dr. Józefa Reissa; zaś zastępcą został p. S. Giebułtowski, sekretarzem p. S. Bursa. Referentem muzycznym przy Delegaturze jest p. Bolesław Raczyński. Po długich staraniach, uzyskał Kraków własną komisję egzamina-

cyjną dla kandydatów na nauczycieli. Komisja ta złożona w połowie z nauczycieli Konserwatorjum, a w połowie z nauczycieli Instytutu muzycznego odbyła już egzamin pod przewodnictwem p. Klary Czop-Umlaufowej, uznając 4 kandydatki za dojrzałe, zaś jedną przeznaczyła do egzaminu poprawczego.

Ruch muzyczny Krakowa jest obecnie niezmiernie słaby; ożywia go tylko opera, zorganizowana przez zasłużone Towarzystwo operowe. Przedstawienia odbywają się w Teatrze miejskim; mimo usilnych starań i nieustannych wezwań prasy miasto nie chce stworzyć stałej opery mimo, że Towarzystwo operowe wszystko ku temu przygotowało. A jak potrzebna dla Krakowa opera, dowodem tego są wyprzedane przedstawienia; bilety trzeba zdobywać z trudem; kto nie dociśnie się do kasy, przepłaca bilety, nabywając je w „pasku", byle tylko dostać się na przedstawienie: podobno loża, kosztująca 100 koron przy kasie, kosztuje w pasku 800 koron!

Sezon operowy, prowadzony przez Towarzystwo, jest znakomity; tak dobrej opery Kraków dotąd nie posiadał: część orkiestry sprowadzono z opery warszawskiej, w gościnie śpiewają pierwszorzędne siły, jak Mokrzycka, Gruszczyński, Łowczyński, nadto biorą udział wszystkie miejscowe siły, między któremi są śpiewacy tej miary jak: Aleksandra Szafrańska, niezrównana jako Carmen, Wanda Hendrichówna, Adam Ludwig i tyle innych, że każdą operę daje się za każdym razem w zmienionej obsadzie. Chór wcale dobry, jakkolwiek słabszy niż w latach poprzednich; być może, że zepsuły go nadmierne pochwały, jakich mu dawniej nie szczędzono! Szwankuje tylko strona dekoracyjna i kostjumy, które po żmudnych staraniach wypożyczyło Towarzystwo aż w Stanisławowie!

Dr. Józef Reiss.

TARYFA MINIMALNA
opłat za nauczanie muzyki.

Polski Związek muzyczno-pedagogiczny na I. Walnem zgromadzeniu we Lwowie dnia 22. lipca b. r. przyjął i zatwierdził taryfę lekcji muzyki wypracowaną przez wydział Związku. Taryfa przedstawia się następująco.

1. Nauczycielki początkujące lub uczenice udzielające nauki gry instrumentalnej pobierają za godzinę najmniej koron 6, co przy trzech kwadransowych lekcjach tygodniowo czyni miesięcznie koron 18.

2. Nauczycielki i nauczyciele o kwalifikacjach wyższych pobierają za naukę gry instrumentalnej:

a) kurs elementarny 10 koron za godzinę czyli 40 koron miesięcznie;

b) kurs średni 15 koron za godzinę czyli 60 koron miesięcznie;

c) kurs wyższy 20 koron za godzinę czyli 80 koron miesięcznie.

3. Lekcje śpiewu o 20% wyżej.

4. Teorja, przygotowanie do państwowych egzaminów 30% wyżej.

5. Lekcje w domu uczenicy 25% wyżej (zamiast 6 K — 7 K 50 — zamiast 10 K — 12 K 50 h i t. d.).

6. Dyrekcje szkół muzycznych i konserwatorjów mają prawo od tych kwot potrącić dla siebie 20% na koszta administracji. Honorarjum nauczyciela w szkole powinno zatem wynosić bez dalszych potrąceń prócz funduszu pensyjnego, podatku dochodowego i t. p.

Dla początkujących nauczycielek conajmniej 14 K 50

dla ukwalifikowanych, za kurs elementarny 32 K
„ „ średni 48 K
„ „ wyższy 64 K

licząc miesięcznie od ucznia.

7. Należytość miesięczna ma być płatna z góry zarówno w szkole jak przy lekcjach prywatnych.

8. Umowy mają być zawierane conajmniej na 1 miesiąc z 14-dniowem wypowiedzeniem.

9. Lekcje opuszczone z winy nauczyciela mają być oddawane, opuszczonych przez ucznia nauczyciel nie jest obowiązany oddawać.

10. Święta rzymsko-kat. obowiązują obie strony. Święto Bożego Narodzenia obejmuje dzień 24. grudnia aż do 1. stycznia włącznie, Wielkanoc od W. Środy do wtorku po świętach włącznie.

Taryfa powyższa jest minimalną t. j. podaje ceny i warunki najniższe, do których nauczycielki i nauczyciele powinni się we własnym dobrze zrozumianym interesie jak najściślej stosować. Wyjątkowe wypadki mogą rzecz prosta, zachodzić niekiedy, gdy nauczyciel napotka u ucznia jakiś najzupełniejszy brak środków lub niezwykły talent zasługujący na pomoc. Podobnie i publiczność ma obowiązek stosować się do taryfy i nie wymagać od nauczycieli pracy poniżej tych skromnych cen minimalnych, a zarówno obowiązane są szkoły i pensjonaty świeckie i klasztorne. Nie należy też podanej taryfy rozumieć w ten sposób, jakoby wyższe ceny lekcji miały być niedopuszczalne. Każdy nauczyciel stosownie do kwalifikacji swojej, doświadczenia, praktyki, wziętości i imienia — ma prawo stawiać wymagania według własnej oceny; Związek zaś, uchwalając taryfy, miał na oku jedynie ochronę interesów tych nauczycielek i nauczycieli, którzy nie zdoławszy się jeszcze wybić na pierwszy plan, padają często ofiarą konkurencji, lub bezwzględności pracodawców.

Cała dobrze myśląca, uczciwa część publiczności naszej, powinna też stanąć po stronie

Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego, stosować się do nich i popierać je z przekonaniem.

W szczególności do uchwały tej powinny się jak najściślej zastosować te młode osoby, które mając utrzymanie w domu rodziców czyto dla nabycia praktyki, czy dla przysporzenia sobie niewielkiego dochodu przeznaczonego na drobne wydatki, rozrywki etc. dają po cenie bylejakiej. Otóż tym nie wolno zapominać o tem, że istnieje cały zastęp nauczycielek utrzymujących się z lekcji wyłącznie, i że obniżając cenę wyrządza się im dotkliwą krzywdę, odbiera poprostu chleb.

Z WARSZ. ZWIĄZKU MUZYKÓW.

„Monitor Polski“ z dnia 3. czerwca 1919, L. 122:

Dnia 19. maja r. b. za pośrednictwem Min. Pr. i Op. Społ. zawarta została umowa zbiorowa między Warsz. Związkiem Muzyków a właścicielami kabaretów na następujących zasadach:

Umowa zawiera się na rok z obowiązującem 3 miesięcznem wymówieniem na mocy orzeczenia Komisji Kwalifikacyjnej. Za czas trwania przerwy (nie dłużej, niż 3 miesiące) muzycy otrzymują połowę płacy. Minimum płacy wynosi za pracę 4 i pół godzin dziennie: dla solisty skrzypka i fortepianisty po marek 35, dla pierwszych głosów 27 mk., dla drugich głosów 24 mk., dla fisharmonji mk. 25. Każda dodatkowa godzina jest płatna po 5 mk. od osoby. Zespół obowiązuje jedna próba tygodniowo, nie dłuższa, niż 2 i pół godzin, pianistę obowiązuje nadto tygodniowo 7 i pół godzin próby. Próby dodatkowe płatne są po 4 mk. za godzinę.

Kabarety rozporządzające do 200 miejsc — trio, do 300 miejsc — kwartet, do 400 miejsc — kwintet, do 500 miejsc — sekstet, do 500 do 800 miejsc — oktet, od 800 do 1000 miejsc — orkiestra z 12 osób, powyżej 1000 miejsc — orkiestra z 17 osób.

Przyjmowanie muzyków winno się odbywać za pośrednictwem Związku Muzyków; tylko w braku wykwalifikowanych członków w Związku, firmom przysługuje prawo angażowania po za Związkiem Muzyków, którzy jednakże otrzymują wynagrodzenie jednakie z członkami Związku.

Do czas wprowadzenia państwowych kas chorych właściciele kabaretów obowiązują się wpłacać na korzyść Związku Muzyków podatek w wysokości 3% od wypłacanego Muzykom zarobku na koszty pomocy lekarskiej. W czasie choroby muzyka pracodawca płaci w ciągu 2 tygodni połowę jego pensji Związkowi na koszty leczenia chorego. Za pierwszy dzień Wielkiejnocy i Bożego Narodzenia muzycy otrzymują dodatkowo 50% płacy zwykłej.

Zatargi pracowników z pracodawcami załatwia Komisja kwalifikacyjna, działająca na podstawie regulaminu, opracowanego i przyjętego przez obie strony.

Z OPERY.

Z projektowanych w sezonie gościnnych występów, doszły do skutku tylko występy p. Zboińskiej-Ruszkowskiej i p. Dygasa. Pani Ruszkowska dała się słyszeć jako Leonora, (dwukrotnie) Hrabina i Halka. Wystarczało to, aby nowy Lwów zapoznał się z nią jako ze znakomitą śpiewaczką, stary zaś, aby powitał z radością dawną sympatję i ocenił rozwój sztuki śpiewackiej z jaką dziś do nas przyjeżdża. Od czasów bowiem ostatnich gościnnych występów p. Ruszkowskiej we Lwowie, zaszła w jej śpiewie zmiana, która jakkolwiek charakter śpiewacki artystki w pewnym stopniu naruszyła, to jednak nie może być uważana za co innego, jak tylko za wysubtelnienie, wydoskonalenie i wyszlachetnienie jej sztuki dawniejszej. Dzisiejsza p. Ruszkowska jest śpiewaczką liryczną o niezrównanej słodyczy i miękkości tonu, fraza jej kształtuje się muzycznie, jej piękny rysunek ma cele wyłącznie dźwiękowe, a nie dramatyczne. Nie wynika stąd wprawdzie, jakoby wyrazu w śpiewie nie było, przeciwnie, p. Ruszkowska go nie zaniedbuje, nie rozwija tylko tej siły, której partje dramatyczne w gruncie rzeczy wymagają. Na szczęście, zarówno „Trubadur“ jak i „Halka“ dają się w ten sposób traktować, dla wielbiciela też śpiewu zaokrąglonego wytwornego, estetycznego w samym sobie, słuchanie Leonory w interpretacji p. Ruszkowskiej jest prawdziwą rozkoszą. Przytem artystka we wszystkiem ma gest wielkomiejski, jest primadonną sceny pierwszorzędnej w ruchu każdym, w noszeniu kostjumu, w rysunku postaci i w wyrazie twarzy.

P. Dygas rozpoczął swe występy koncertem, w którym jednakże zawiódł pokładane w nim nadzieje. Zbytnia nerwowość nie pozwoliła temu wyłącznie operowemu śpiewakowi odtworzyć pieśni i aryj w sposób wolny od zarzutów. Zbyt przyspieszone tempa i rozrywanie fraz muzycznych w miejscach zupełnie nieodpowiednich, wpłynęły ujemnie na wykonanie całości, wobec czego koncert ten pomimo doskonałego akompaniamentu Dr. Artura Rodzińskiego do udatnych produkcyj zaliczyćby się nie dał.

Natomiast na scenie czuł się Dygas w swoim żywiole i pokazał tutaj, że miano najlepszego tenora polskiego słusznie mu się należy. Słyszeliśmy go w „Pajacach“, „Żydówce“, „Halce“, „Hrabinie“ i „Opowieściach Hoffmana“ a we wszystkich tych partjach był doskonałym tak pod względem wokalnym, jak i scenicznym. Piękny, jasny i silny głos, którym włada z nadzwyczajną łatwością, musi na słuchaczach wywierać silne wrażenie a gra sceniczna do najdrobniejszych szczegółów opracowana, czyni z postaci jego operowych kreacje prawdziwie artystyczne. Nawet partje nie dające specjalnego pola do popisu pod względem gry scenicznej jak Jontek lub Kazimierz w interpretacji Dygasa nabierają interesu.

Współudział gościa z Warszawy oddziaływał odżywczo na naszych artystów do tego stopnia, że przedstawienia powyżej wymienione należały do rzędu najlepszych. Tylko chór nie mógł się przyzwyczaić do tego porządku rzeczy i śpiewał (zwłaszcza w Cavalerii i Hrabinie) bardzo miernie.

Po latach trzydziestu wystawiono u nas na nowo operę „Ernani", jedno z najbardziej młodzieńczych dzieł Verdiego. Pochodzi ono z czasów najsłodszej kantyleny, którą młody maestro usiłował zabarwić wyrazem dramatycznym i urozmaicić ansamblami wokalnemi, a z drugiej znów strony instrumentacją efektowną i huczną. Libretto napisał mu do tej opery po raz pierwszy Piave późniejszy autor wielu innych tekstów, i tu po raz pierwszy zaczerpnęła muza Verdiego fabuły z utworów dramatycznych światowej literatury — w tym wypadku ze słynnego dramatu Viktora Hugo. „Ernani" był też pierwszą operą, która sławę kompozytora rozniosła poza Alpy, jakkolwiek ojczyzny swej nie odrazu zdobyła sobie, gdyż premiera w Wenecji nie przyniosła takiego sukcesu jak dopiero dalsze jej przedstawienia we Florencji i Rzymie.

Niema wątpliwości, że wszystkie te szczegóły historyczne, acz ze względu na twórczość Verdiego i na dzieje opery włoskiej bardzo ciekawe, przecież nie byłyby dostatecznym powodem do wznawiania u nas bądź co bądź przestarzałej już opery. I rzecz to pewna, że partyturę jej z pyłów bibljotecznych wyciągnięto z innych powodów. Naprzód dlatego, że obok „Pocztyljona z Lonjumeau" Adama, opery nie dającej się na razie obsadzić i przepełnionej prozą, innej równie od dawna niet[y]kanej w tejże bibljotece nie było, a szło właśnie o rzecz, której studjowanie musiałoby się odbywać na nowo — rzecz o tyle więcej pożądaną, o ile w dzisiejszych stosunkach zupełna nowość z Włoch, Francji, a nawet z Wiednia nie daje się sprowadzić. Następnym powodem były względy na początkującego dyrygenta, któremu nie można było dać na pierwszy raz ani opery zbyt skomplikowanej ani dzieła, któreby go miało narazić na trudności z powodu obecnego stanu orkiestry niemożliwe do pokonania. „Ernani" łatwe do obsadzenia przez naszych solistów, nie nastręczające trudności ani dla chóru ani dla orkiestry a w szczególności dla instrumentów dętych nadawało się do tego najlepiej i dlatego zostało wystawione.*) Rezultat tego wyboru okazał się też w całej pełni dodatnim dla młodego dyrygenta Dr. Artura Rodzińskiego, a ponieważ jest to niezaprzeczenie muzyk bardzo zdolny i wykształcony, przeto należały mu się bezwarunkowo względy, ułatwiające pierwszy ten występ. Jakoteż istotnie pełen temperamentu i życia, dyrygował z zadziwiającą pewnością, zapobiegliwie uważając na wszystko i dlatego też całość wypadła bardzo udatnie. Oddziaływał on widocznie odżywczo nietylko na chór i orkiestrę, lecz także i na solistów (p. Bandrowska, pp. Bedlewicz, Freszel i Okoński), którzy dołożyli wszelkich starań, by jak najlepiej spełnić swe zadanie pod względem wokalnym wcale nie łatwe.

Dlaczego skreślono w „Ernanim" cały czwarty akt, przez co cała idea dramatu doznała zmiany, tego nie wiemy. To pewne, że publiczność została w błąd wprowadzoną. Ale podobnie stało się i w „Fauście" Gounoda. W tym wypadku podano na afiszu, że jest to opera w 4 aktach (oryginał ma 5), a zapomniano widocznie dodać, że odsłon jest pięć. A, że obecnie uczęszcza do teatru przeważnie publiczność, nieobeznana dokładnie z literaturą, przeto znaczna część słuchaczy po czwartej odsłonie salę opuściła. Na szczęście nie stracono wiele. Przedstawienie to bowiem nie przyniosło zaszczytu Teatrowi miejskiemu. Opery tak ograne jak „Faust", domagają się stanowczo zupełnie nowego i gruntownego wystudjowania, nowej inscenizacji, nowych dekoracji a przedewszystkiem znacznej ilości prób i to także dla personalu technicznego i dlatego to, poprzednie kierownictwo z wystawieniem „Fausta" wstrzymywało się. Chór od niepamiętnych już czasów robi stale te same błędy, orkiestra w mniemaniu, że operę tę zna, grała przeważnie fałszywie, balet tańczył niedbale a o zupełnie nieudałych efektach świetlnych, o tym gasnącym co chwila księżycu, lub latającem po całej scenie czerwonem światełku, i o niefunkcjonujących zapadniach, lepiej nie wspominać. Ratowali poniekąd sytuację soliści, lecz i to nie pomogło już dużo. Kapelmistrz Lehrer miał bardzo trudne zadanie, by utrzymać rwącą się co chwila łączność między sceną i orkiestrą, a że nie doszło do znaczniejszej katastrofy, zawdzięcza się tylko jego przezorności.

Bez porównania lepiej powiodło się wznowienie „Cyganerji" Pucciniego. Reżyser Okoński dołożył widocznie dużo starań, by operę tę wystawić okazale, co się objawiło przedewszystkiem w bardzo pięknie odtworzonym akcie drugim. Wprawdzie światło i tym razem zawodziło, sądzimy jednak, że na przyszłość przecież i w tym kierunku nastąpi zmiana na lepsze. L e h r e r dyrygował z zapałem, winien jednak bardziej zważać na utrzymanie należytego tempa (walc Musetty!). Orkiestra grała czysto a nawet chór śpiewał poprawnie.

Jak już poprzednio zaznaczyliśmy, należy się solistom za udział w tych wymienionych operach szczególne uznanie. Panią E w ę B a n d r o w s k ą słyszeliśmy w „Ernanim" (Elwira) i w „Cyganerji" (Mimi). Śpiewała w obu operach bardzo dobrze, lecz przedewszystkiem jej Mimi wywarła na słuchaczach głębokie wrażenie. Piękny śpiew, uroda i gra — to czynniki, które złączyły się w całość pełną czaru, i słodyczy — całość owianą od początku atmosferą smutku podnoszącą w wysokim stopniu poezję postaci. Doskonałą Małgorzatą była pni St. A r g a s i ń s k a - C h o y n o w s k a. Artystka ta przyzwyczaiła nas już do pierwszorzędnych kreacji i nieraz mieliśmy już sposobność do wyrażenia

*) Są to wiadomości zaczerpnięte u źródła autentycznego w celu dania odpowiedzi na interpelację p. *t. i.* z „Wieku Nowego".

jej uznania, wystarczy zatem, jeśli nadmienimy, że i w tej partji nie zawiodła i że stworzyła postać ze wszech miar doskonałą. Marta p. Kasprowiczowej posiada już u nas swą sławę wieloletnią. Słabą była p. Stefanja Marynowiczówna jako Musetta, a nie lepszą p. Lipowska jako Siebel Obie te panie obdarzone bardzo pięknemi głosami właśnie głosowo nie rozwijają się, lecz rac ej cofają. Z przedstawicieli męskich partji wysunął się na pierwszy plan pan Franciszek Freszel. Obok pięknego głosu posiada on znaczną inteligencję, która pozwala mu na doskonałe oddanie danych postaci pod względem scenicznym. Słabszy cośkolwiek w „Ernanim", zadziwił nas wprost jako Walentyn i Marceli tak co do piękności śpiewu, jak też co do swobody ruchów. Pod tym względem wykazuje pan Bedlewicz jeszcze znaczne braki. Posiada on dobry materjał głosowy, którym dość umiejętnie włada, lecz sztywność i brak wszelkiej własnej inicjatywy w grze psują mu zazwyczaj to co śpiewem zyska. Najlepszym był jeszcze jako Rudolf w „Cyganerji", słabszym jako Ernani, Fausta zaś nie powinien wogóle śpiewać. Partja ta widocznie mu nie odpowiada, gdyż inaczej nie wprowadzałby zmian, które wpływają ujemnie na całość. Pan Okoński tak w „Ernanim", jakoteż w „Fauście" śpiewał partje basowe, nie odpowiadające charakterowi głosu, tylko rodzajowi gry jego aktorskiej. I dla tej to gry podejmuje się artysta śpiewać je, chociaż z tesyturą jego osobistą nie zawsze się zgadzają; a jaki efekt osiąga, o tem wszyscy wiemy. O wynikach jego artystycznych świadczą wymownie wszystkie sceny dramatyczne, podnoszące życie sceniczne nie już tylko partji samej dla siebie, lecz nawet całej opery, która bez takich silniejszych momentów nie mogłaby istnieć. Zwracając się do mniejszych partyj zaznaczyć należy, iż bardzo dobrem uzupełnieniem kwartetu w „Cyganerji" byli pp. Folański i Jeleński, a p. Schmidt z zadań swoich w „Ernanim" i „Cyganerji" wywiązał się zupełnie zadowalająco. (*ap.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Polski Związek muz. ped. zamianował na Walnem Zgromadzeniu pierwszym swym członkiem honorowym panią Joannę Laurecką, wysoce zasłużoną pracowniczkę na polu pedagogii fortepianowej. Pani Laurecka niegdyś uczennica Mikulego, od lat już kilkudziesięciu zażywa we Lwowie sławy niepospolitej powagi nauczycielskiej i wykształciła bez liku sił młodszych również z wielkim pożytkiem społeczeństwa i sztuki pracujących.

Konkurs Lubelski odbije się echem w stolicy; przedsiębiorca bowiem koncertowy p. Guranowski zapowiada na dzień 15. września koncert laureatów w Warszawie. Wezmą w nim udział panie Familier-Hepner, Lisicka i Szlezyngierówna, oraz pp. Dymmek i Łabuński. A może i Lwów mógłby tych laureatów usłyszeć?

„Pracownik muzyczny". Pod takim tytułem ukazało się w Warszawie nowe czasopismo wydawane przez Warszawski Związek muzyków. Na całość pierwszego zeszytu składają się artykuły: p. R. Adamskiego „Los muzyka naszego podczas okupacji niemieckiej". O pośrednictwie pracy", „Przeciw protekcji" i i.

Popisy. Z obowiązku kronikarskiego notujemy jeszcze dwa popisy szkolne; popis Instytutu muzycznego w lokalu własnym i popis szkoły p. I. Dankowej w sali Tow. muzycznego. Instytut muzyczny przedstawił uczenice klas p. Löwenhoff-Kwiecińskiej, p. Kuncewiczowej, p. Zarębianki i p. Zwierzchowskiego, które zbierały zasłużone oklaski i wyrazy uznania za za pracę. Z talentów wyróżniła się pianistka p. A. Felsówna. Ze szkoły p. I. Dankowej zwróciły uwagę wybitnemi zdolnościami p. E. Dankówna i p. I. Hegedüsówna.

Wobec trudności w urządzaniu teraz popisów tembardziej podnieść należy chlubną gorliwość szkoły, która mimo wszystko nie daje za wygranę i nie pozbawia się tak energicznego środka pedagogicznego jakim są publiczne produkcje. (*st. g.*)

Władysław Powiadowski, długoletni kierownik Lutni częstochowskiej i sosnowieckiej, zasłużony muzyk twórca kilku utworów choralnych i orkiestrowych obchodził w tych dniach 25-letni jubileusz działalności artystycznej. Jubilat który jest uczniem prof. Noskowskiego, położył ogromne zasługi na polu rozwoju muzycznego w swych rodzimych miastach, a jego kompozycje były niejednokrotnie wykonywane w Filharmonji warszawskiej z wielkiem powodzeniem.

Juliusz Wolfsohn koncertował ostatnio z wielkiem powodzeniem kilkakrotnie w Wiedniu i w Pradze; na przyszły sezon udaje się na turnee artystyczne do Budapesztu, Pragi, Berna, kilku miast Austrji, następnie do Warszawy, Lwowa, Krakowa i Sosnowca. Koncert jego uczni i uczenic w sali Koncerthausu spotkał się z entuzjastyczną pochwałą w prasie i nadzwyczajnem powodzeniem u publiczności.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 1. Września 1919. Nr. 23.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek	. . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek	. . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek	. . 6·—

RUGGIERO LEONCAVALLO.

Wspomnienie pośmiertne.

W czasach, gdy dzieła Ryszarda Wagnera najwyższy punkt swej żywotności scenicznej osiągnęły, a było to w okresie dziesięciu lat po śmierci mistrza z Bayreuthu, zaczęły się pojawiać równocześnie pierwsze znaki reakcji; jakkolwiek całe plejady kompozytorów niemieckich, francuskich i włoskich ulegały jego przemożnemu wpływowi z pod którego nowoczesnemu umysłowi twórczemu niepodobieństwem wprost było uwolnić się bezkarnie. Wagner zbyt silnie kunszt cały sceniczny przekształcił i zbyt głęboko sięgnął w swych reformach, aby ktokolwiek mógł się im oprzeć. Forma opery zmieniła się z gruntu stosownie do nowopostawionych zasad, a nawet taki tytan jak Verdi nie wahał się ugiąć pod naciskiem nowego kierunku, którego duch zresztą leżał już w samej naturze sztuki i w Wagnerze nie tyle może odkrywcę ile najpotężniejszego mocarza znalazł. Droga jednakże dla dalszej generacji chociażby i naśladowców jego, droga przedostania się na pole większej swobody ruchu i większej samoistności nie pozostała zamknięta: wystarczało porzucić zamierzchłe mity przeszłości, zaniechać górnolotnego patosu i uroczystej rozwlekłości, a stanąć na gruncie codziennego życia, bieżącego wypadku, błyskawicznego czynu i nowoczesnych ludzi. Pierwsi pospieszyli się z tem Włosi w pragnieniu nowego wzlotu dla swej sztuki i nowych powodzeń. Jakoż istotnie, audytorjum teatrów nowoczesnych znużone tyradami bogów germańskich i namaszczoną powagą kilkogodzinnych dramatów, rzuciło się łakomie na krótkie jednoaktowe opery włoskie, które brutalną swą jaskrawością zaczerpniętą z senzacyjnych notatek kronikarskich, fascynowały żądnych nowości widzów z całą siłą, a nie były czem innem, jak objawem przeciwdziałania odmiennych prądów i produktem młodych talentów twórczych szukających dróg nowych. Pierwszy z tych „młodych“ to Pietro Mascagni ze słynną swoją „Cavallerią“, drugi, to Ruggiero Leoncavallo z niemniej słynnemi „Pajacami“. Któż następnie nie próbował szczęścia na tem polu? Przysięgano na huk wystrzału lub błysk sztyletu jako jedyne godziwe zakończenia operowych dramatów; rozpisywano konkursy jeden po drugim za wzorem Sonzogna, jednoaktówki sypały się jak z rogu obfitości, wszystko w oczekiwaniu nowej nadzwyczajności. Ale nadzwyczajność po raz drugi pojawić się nie chciała. Ani rodacy dwóch wymienionych wybrańców losu, jak: Cilea, Coronaro lub Giordano, ani Massenet ze swoją krwawą „Navarezą“, Hum-

mel z „Marą“, Blech z „Aglają“ i wielu ich tam innych jeszcze było, nikt już szczęścia nie miał. Okazało się w końcu, że „werystów“ jest ostatecznie dwóch tylko, a co ważniejsza, że i między ich dziełami poza Cavallerią i Pajacami nic uwagi godnego wykazaćby nie można. Wpływu jednakże werystom trudno odmówić. Dążenie do wypowiadania się zwięzłego i skoncentrowanego stało się ogólne, czego najlepszym dowodem Ryszard Strauss ze swoją „Salome“ i „Elektrą“. Tylko, że tu znajdujemy spotęgowanie wszystkich środków scenicznych, przerafinowanie muzyki i wyrazu, a w miejsce codziennych namiętności: anormalność i perwersję.

Obecnie, na tronie dogasającego weryzmu pozostał tylko Mascagni, gdyż oto, jak się dowiadujemy, Leoncavallo w Rzymie żywot swój zakończył.

Bez nakreślenia tła stosownego, chociażby tylko szkicowo, nekrologu kompozytorowi „Pajaców“ pisać nie można. Leoncavallo nie był talentem tak płodnym i oryginalnym, ani też nie pozostawił po sobie takiej ilości dzieł, ażeby można było przypisywać mu wielkie jakieś znaczenie poza zbiegiem okoliczności, w których „Pajace“ się pojawiły. Moment ten okazuje się zarówno w dziejach nowowłoskiej opery jak i w dziejach jego życia najświetniejszym. Życie to zaś było przeważnie walką: naprzód o zdobycie sobie stanowiska a następnie o utrzymanie tego stanowiska. Urodzony w Neapolu r. 1858 studjował w konserwatorjum tamtejszem, poczem utrzymywał się z dawania lekcyj muzyki, grywania na fortepianie po kawiarniach, koncertowania w Anglji, Francji i w Egipcie. Tragiczna opera „Chaterton“ przeznaczona dla Bolonji, doczekała się wystawienia dopiero aż w roku 1896, zamierzona trylogja „Crepusculum“ utknęła na pierwszej operze „I Medici“, która również znacznie później po ukończeniu dostała się na scenę (1893) i zeszła z niej niebawem wskutek zupełnego fiaska. A tak pierwszy wymieniony utwór jego sceniczny jak i następny dostał się na scenę tylko dzięki „Pajacom“, które w roku 1892 ukazały się jako utwór konkursowy obok nagrodzonej „Cavallerii“ Mascagniego. Leoncavallo nie mógł nagrody otrzymać, gdyż konkurs rozpisany był na operę jednoaktową, „Pajace“ zaś chociaż nie wypełniają całego wieczoru przecież dzielą się jak wiadomo na dwa akty. Sukces obu tych rzeczy był mimo to jednaki. „Cavalleria“ i „Pajace“ dane na wystawie muzycznej w Wiedniu (1893) poszły ztąd w świat. Leoncavallo, podobnie zresztą jak Mascagni, stał się osobistością popularną w Europie, „Pajace“ zapewniły mu ponadto i byt materjalny. Usiłowania wszakże dalsze, ażeby to powodzenie przy sobie zatrzymać, nie powiodły się. Nietylko bowiem pierwsze utwory jego wymienione powyżej nie znalazły uznania, lecz i dalsze wybić się niezdołały, mimo że zarówno „Cyganerja“ jak i „Zaza“ pod względem artystycznej wartości stanęły wyżej od niefortunnego „Chatertona“ i „Medyceuszów“. „Cyganerji“ Leoncavalla rzeczy efektownej i obok „Pajaców“ najlepszej, śmiertelny cios zadał Puccini swoją „Cyganerją“ bezsprzecznie subtelniejszą i bardziej indywidualną. Opieka i przyjaźń Wilhelma II. nie przydała się też na wiele autorowi „Pajaców“, rzecz bowiem na zamówienie cesarza napisana „Roland z Berlina“ nietylko nie przysporzyła mu laurów kompozytorskich, ale rzuciła cień niechęci tak we Włoszech jak i w Niemczech, była zresztą tylko słabym odblaskiem talentu, który w „Pajacach“ taką siłą dramatyczną i takiemi żywemi barwami zajaśniał. Bo niema wątpliwości, iż popularny ten utwór Leoncavalla (teksty pisał sam we wszystkich swych operach) wyróżnia się niepospolitemi zaletami: śmiałym rzutem dramatycznym, melodyką świeżą i charakterystyczną, nieutrudzoną ciągłością inspiracji i starannie kształtowanemi formami muzycznemi. W formie w ogóle, a w szczególności w instrumentacji, okazał się Leoncavallo bez porównania lepszym muzykiem niż Mascagni; styl zaś jego dramatyczny, mimo wszelką swą jaskrawość, jest przecie mniej brutalny. Dlaczego Włosi stawiają Mascagniego ponad Leoncavalla to już ich pozostanie tajemnicą. Rzecz jednak pewna, że losy ich obu ułożyły się z dziwnie dokładną równoległością: u jednego i drugiego ten sam moment powodzenia, ten sam wybuch szczęśliwej inspiracji chwilowej, i w końcu to samo powolne zapadanie twórczości w niemoc. Oprócz wymienionych oper poważnych, utworzył Leoncavallo jeszcze jedną komiczną: „Młodość Figara“, poemat symfoniczny „Serafita“ i szereg pieśni, rzeczy, któremi również ponad „Pajaców“ się nie wzniósł. Jak zatem widzimy, śmiercią rzeczywistą salwuje przedwcześnie zagasłe życie swych kompozycyj.

St. Niewiadomski.

O KONIECZNOŚCI WPROWADZENIA POLSKICH WZORÓW W PEDAGOGJI MUZYCZNEJ.

W każdym z okresów historji muzyki osiągał i dzierżył hegemonję muzyczną pewien naród w osobach najgenialniejszych swych przedstawicieli.

Mieliśmy hegemonję szkoły niederlandzkiej, Włochów, wreszcie od czasów J. S. Bacha hegemonję niemiecką. Prócz niezaprzeczenie olbrzymiego wpływu Szopena na muzykę XIX. wieku, a zwłaszcza na współczesny modernizm, kolejno Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Brahms, Strauss stają się wzorem dla twórczości, zarówno jako i pedagogiki muzycznej. Czy hegemonja ta w muzyce zakończy się wraz z powaleniem politycznem i militarnem Niemiec? Żadnych danych na to być nie może i nie o to zresztą mi chodzi. Duch Goethego, Kanta, Wagnera niema nic wspólnego z Hinderburgiem i Wilhelmem II-gim. Jeśli nadal powstawać będą w narodzie niemieckim wielcy twórcy równoznaczni potęgą swego wpływu do tych „klasyków" niemieckich, każdy, niezależny myśliciel schyli przed nimi czoła, tak jak niemiecki duch Schumanna ugiął się przed polskiem objawieniem Szopena. Rozpoczynamy nowy okres twórczości i kultury wolnej niepodległej Polski. Należy, abyśmy wszystko własne, co już posiadamy, użyli w nauczaniu nadchodzących pokoleń, jako wzór, o tyle, o ile możemy nim zastąpić wzór obcy.

W pedagogice fortepianowej zwłaszcza reforma jest konieczną i najłatwiejszą.

Szopen musi się stać podstawą i wzorem.

Wielu bardzo pedagogów fortepianu wyłącza prawie Szopena ze studyum szkolnego, lub też niedostateczny kładzie nacisk na pojmowanie i przenikanie jego stylu.

I dlatego pewno np. na konkursie im I. J. Paderewskiego w Lublinie w lipcu r. b. na kilkanaście osób, doskonale grających, ani jedna nie zagrała Szopena choćby z przybliżonym „stylem"; choć też same osoby grały niekiedy świetnie Liszta, Beethovena, Bacha. Istotnie Szopen jest bardzo trudny. Wymaga opanowania instrumentu, techniki skończonej i tej właśnie intuicyi właściwego dźwięku w wykonaniu. Lecz czy nie nazbyt liczymy w wykonywaniu Szopena na „natchnienie". Styl szopenowskiej interpretacji, jak każdy zresztą styl podlega analizie ścisłej, może być lepiej lub gorzej rozumianym, ujętym w pewne prawa i zasady jasne i konkretne.

O Szopenie napisano szereg studjów metafizyczno - literacko - poetycko patrjotycznych. Nie ujęto jednak go w te kształty, w jakie ujmuje choćby Marx Beethovena w swem „Anleitung zum Vortrage Beethovenischer Klavierwerke".

Mniemam, że dlatego kończący konserwatorja grają choćby w przybliżeniu „stylowo" Bacha i Beethovena, że przez cały szereg lat na całym obowiązkowym repertuarze klasycznym uczyli się właśnie tego stylu.

Należy więc poddać Szopena analizie ścisłej, zbadaniu wszystkich zawartych w nim pierwiastków charakterystycznych melodji, harmonji, rytmu, agogiki.

Z tego wypłynie jasne ustalenie tego, co zwie się klasycznością wykonania Szopena. I te zasady należy wpoić naszym adeptom dyplomowym tak, jak zasady interpretacji Bacha i Beethovena.

W wypadku talentu istotnego resztę dokona intuicja, indywidualność i na samym wreszcie końcu natchnienie.

„Etiudy" Szopena powinny być wreszcie warunkiem dyplomu fortepianu w Polsce; w nich bowiem kryje się ostatecznie klucz techniczny do Szopena wogóle. Prócz Szopena należy zastąpić, gdzie tylko się da, wzór obcy — wzorem własnym. Czyż doskonała interpretacja koncertu Melcera, Paderewskiego mniej o ogólnym poziomie wykonawcy świadczy od koncertu Griega, Saint-Saensa lub Liszta? Rzecz prosta pozostać musi w repertuarze klasy fortepianu Bach, Beethoven, Schumann, Liszt. Czyż jednak drobniejsze utwory np. Paderewskiego nie są pod względem pedagogicznym równoznaczne z różnemi Brambachami, Raffami i t. p.

Wprowadzenie wszystkich dzieł polskich odpowiednio ostopniowanych i zastąpienie nimi wzorów niemieckich, pobudzi wydawców do druku dzieł młodych kompozytorów polskich a tem samem wpłynie korzystnie na twórczość polską.

Doskonalą się metody odtwórcze i to, co było, niedawno zadaniem wirtuozów skończonych, przechodzi zawsze wreszcie jako przedmiot studjów do szkół muzycznych. Tak było z Beethovenem, Lisztem, tak powinno być z Szopenem, a na popularyzację i analizę czeka już choćby Karol Szymanowski!

Podobne myśli można wysnuć dla reformy pedagogiki skrzypcowej i wokalnej. Nie rozstrzygając sprawy konkretnie i szczegółowo mniemam, że dydaktycznie ułożone programy polskich utworów skrzypcowych i pieśni, winne być podstawą programu nowożytnej polskiej szkoły muzycznej.

W każdej sprawie ducha i myśli, wolni nareszcie powinniśmy szukać przedewszystkiem własnego rodzimego wzoru.

W przyszłych zamierzeniach i doskonaleniach naszych zwrócić winniśmy uwagę baczną na to, aby żaden nasz twórczy wysiłek nie marnował się bezpłodnie.

Tyle bowiem z nas przejdzie do ogólnej historji świata, co wytworzymy sami z samych siebie i dla samych siebie. *Janusz Miketta.*

O WIRTUOZACH, KRYTYCE I PUBLICZNOŚCI SŁÓW PARĘ.

Pod tym tytułem otrzymała redakcja rzecz w kwestji wirtuozostwa, którą ze względu na autora, wybitnego artystę, umieszcza w całości, mimo, że nie we wszystkich zapatrywaniach może się z nim zgodzić.

Od szeregu lat pojawiają się w fachowych muzycznych pismach artykuły, zwalczające coraz bardziej szerzącą się plagę koncertową wirtuozów. Parę lat przed wojną wytworzyła się w tym kierunku formalna akcja w niemieckich pismach muzycznych jak „Signale", „Allgemeine Musikzeitung", „Musik" i t. d. W All. Musikztg. była nawet rozpisana ankieta, w której uczestniczyli najwybitniejsi kompozytorowie, dyrygenci i wirtuozi, którzy wypowiadali swe zdanie co do zwalczania nadmiaru koncertów solistów-wirtuozów. Charakterystycznem jest, że wspomniane pisma zawdzięczają swą poczytność właśnie głównie owej „pladze" którą tak zwalczały. Połowa bowiem każdego numeru była zapełniona drobiazgową oceną całej masy koncertów wirtuozów, przeciw których nadmiernemu pojawianiu się zawzięcie w tymże samym numerze występowano. A właśnie z powodu owych recenzji były te gazety rozchwytywane, czytały je całe plejady solistów chcących się dowiedzieć co o nich i ich kolegach — konkurentach napisano. I miało się wrażenie, że cała ta akcja zwalczająca koncertomanię, że wszystkie te artykuły są nieszczere, że pisze się „ut aliquid fieri videatur" z góry wątpiąc, że tą drogą osiągnie się jakikolwiek rezultat.

Centrum owej koncertomanii był Berlin. Kiedy ruch koncertowy kilkanaście lat temu zaczął powoli z Wiednia przenosić się do Berlina, stopniowo z wrostem tego ostatniego miasta a z upadkiem pierwszego, wszyscy soliści chcący zyskać t. zw. „markę", czuli się w obowiązku wystąpić w Berlinie. Koncertomania dochodziła tam w ostatnich latach do absurdu, był to jakiś upiorny taniec wszelakiego rodzaju solistów, na których interes robił jedynie przedsiębiorca koncertowy, ale nigdy sam bohater tragedji. Dochodziło n. p. do tego, że jednego wieczoru dwu pianistów grało Koncert Czajkowskiego, a dwu skrzypków Koncert Brahmsa! Przeciętna ilość koncertów solistycznych wahała się między 6—10 na wieczór. Publiczność przyzwyczaiła się do tego stopnia do darmowych miejsc, że do gratisowego biletu, żądano jeszcze automobilu, gdyż jechać na koncert tramwajem, lub iść piechotą, nikomu się nie chciało. Jest to może żart, lecz żart doskonale charakteryzujący ówczesne koncertowe stosunki. Faktem jest, iż soliści tej miary co Godowski, Sauer, Ysaye, Marteau, Flesch i t. d. prawie zawsze dopłacali do koncertów swych w Berlinie zwłaszcza z akompaniamentem orkiestry, z powodu wielkich kosztów a małej ilości rozsprzedanych biletów. Nie lepiej było w Dreźnie, Lipsku, Hamburgu i Wiedniu, choć ilość koncertów jednego wieczora była tam znacznie mniejszą niż w Berlinie.

Zwłaszcza wirtuozostwo skrzypcowe doszło od czasu pojawienia się Ševčika, do olbrzymich rozmiarów. Ševčik położył ogromne zasługi tworząc swą nową techniczną metodę, ułatwiającą przeciętnemu talentowi osiągnięcie tych wyżyn technicznych, które dawniej były dostępne jedynie wyjątkowym talentom. Ujemną stroną jego metody jest to, że na nowo rozbudził złe instynkty u szerokiej publiczności, zanikające powoli od czasu narodzin nowej szkoły klasycznej, powołanej do życia przez Joachima. Co raz rzadziej spotykało się na programach wspomnienia z różnych miast, obficie zaprawione flageoletami, pizzicatami i t. p. konfiturami, coraz rzadziej słyszało się warjacje Paganiniego, Ernsta i t. d. Od czasu natomiast pojawienia się Kubelika i Kociana, rokrocznie wychodzi ze szkoły Ševčika, z tej

fabryki Paganiniego, cały szereg jego uczni, grających te wszystkie awantury i zapełniający sale koncertowe owemi produkcjami.

Cel każdego solisty dającego koncert polegał przedewszystkiem na zyskaniu dobrej recenzji. Pomimo jednak, iż krytyka niemiecka była jedyną naprawdę fachową, to znaczy pisana przez muzyków zawodowo wykształconych, nigdzie krytyka nie była bardziej niesprawiedliwą, jak właśnie w Niemczech. Choć bowiem każda gazeta miała po parę recenzentów, to każdy z nich miał przeciętnie 3 koncerty co wieczoru do „wizytowania". Rzecz prosta, że taki pan wpadał do sali na 10 minut a zważywszy, że każdy solista ma tego samego wieczoru swe złe i dobre chwile, recenzja wypadała stosownie do tego, na jaką właśnie chwilę krytyk trafił, pomijając już to, że nawet najwytrawniejszy znawca w tak krótkim czasie nie jest w stanie uchwycić dokładnej fizjognomii wirtuoza. Dodajmy do tego znudzenie a nieraz wprost wściekłość recenzenta przesyconego słuchaniem wiecznie tych samych koncertów i „kawałków" a każdy resztę z łatwością sobie dośpiewa.

W Paryżu od szeregu lat krytyki muzycznej w pismach codziennych nie ma wcale. Jedynie Lalo pisuje od czasu do czasu muzyczne feljetony i to tylko o nowościach orkiestralnych i operowych. Krytyki o koncertach solistów pojawiają się jedynie w gazetach muzycznych, a ponieważ koncertów wirtuozów i w Paryżu nie brak, ma się wrażenie, że jednak i bez recenzji koncerty mogą się odbywać, gdyż publiczność sama kieruje się swym instynktem i bez dyrektywy sprawozdawców wyrabia sobie sąd o tym lub owym wirtuozie.

Zdawałoby się, że wojna ukróci ową swawolę koncertową, ale gdzie tam! I teraz nie brak 4—5 koncertów dziennie w Berlinie lub Wiedniu pomimo zamknięcia granic i innych przeszkód! Sądzę więc, że jeżeli takie kataklizmy dziejowe jak wojna światowa niezapobiegła tej pladze, to wszelkie artykuły i akcje skutku nie odniosą. A to z jednego głównego powodu. Oto wirtuozostwo tak gwałtownie chyli się ku upadkowi, że wszelkie przymusowe środki do przyspieszenia jego agonji są zbyteczne. Na pozór zdawałoby się, że rzecz się ma wręcz przeciwnie, wszak coraz więcej koncertów, coraz więcej ludzi grających dobrze na tym lub owym instrumencie — tak — lecz jak głębiej wnikniemy w istotny stan rzeczy, to przekonamy się, że sprawa przedstawia się całkiem inaczej.

Każda choroba ma okres swego najwyższego rozkwitu, by z biegiem czasu tracić na swej intenzywności i wkońcu stać się zupełnie niegroźną. Wiadomo, że choroby dziś zupełnie lekkie, kiedyś, przed wiekami, były epidemiami, zabierającemi setki tysięcy ofiar. Taką samą chorobą jest koncertomania i wogóle wirtuozostwo. Jeżeli porównamy kult, którym otaczano dawniej wirtuozów, to zobaczymy, że uznanie które towarzyszy takim artystom jak Caruso, Ysaye, Casals i t. d. nie da się nawet w przybliżeniu porównać z tem, co się działo 50 lub nawet 30 lat temu wstecz. Wszak gdy Jenny Lind przyjechała do Ameryki, wystawiono jej w porcie nowojorskim bramę tryumfalną, a drogę aż do hotelu wyścielono kobiercem, to samo było z Sivorim w Ameryce południowej. O Paganinim i Liszcie nawet nie wspominam! a czyż za Sarasatem (a więc nie tak dawno temu) nie jeździli jego wielbiciele od miasta do miasta, przez cały sezon koncertowy, by słuchać bez końca Koncertu Mendelssohna, Nokturnu Szopena lub jego tańców hiszpańskich? Czyż dzisiaj jest coś podobnego możliwem? Chyba nie! a powód? Oto właśnie ten nadmiar koncertów, sprawia, iż publiczność jest już przesycona i tak oswojona z pojawianiem się choćby nie wiem jak znakomitych wirtuozów, że już nikt nie jest w stanie zaimponować i olśnić swem wirtuozostwem do tego stopnia, jak to miało miejsce dawniej. Sam więc nadmiar koncertów zwalcza wirtuozostwo skuteczniej aniżeli wszelkie artykuły powtarzające mniej więcej ciągle to samo w kółko, a nie osiągające najmniejszych rezultatów.

A czyż stokroć gorszą i niebezpieczniejszą plagą, dla prawdziwej sztuki nie jest plaga operetkowa? Rozpanoszyła się ona w ostatnich kilkunastu latach do takiego stopnia, iż czasem wprost trudno uwierzyć, że ludzkość może znieść tyle idjotyzmów, i w dodatku miljony na to wydaje. A czyż każdy szanujący się krytyk nie czuje się w obowiązku miotać gromy na bezdno płytkości i głupoty, od której się roji w każdej nowej operetce i czyż owe krytyki odnoszą jakikolwiek rezultat? Fabryka operetek kwitnie w dalszym ciągu, kompozytorowie tychże robią w dalszym ciągu miljony a każda panna grająca na fortepianie, nauczywszy się jako tako czytać basowy klucz,

czemprędzej kupuje potpouri z ostatnio słyszanej operetki i na niej kształci swój smak muzyczny; dawniej nabierało się smaku choćby na Sonatinach Steibelta lub Dusseka — dziś nauczycielowi fortepianu nieraz psuje operetkomania, mozolną jego pracę. Ale i ta choroba wypali się sama w sobie, jak wszystkie inne, a późniejsze generacje jeno dziwować się będą masowemu ogłupieniu, któremu dziś podlegamy.

(Dokończenie nastąpi.)

ZJAZD NAUCZYCIELI ŚPIEWU SZKOLNEGO.

Sekcja Muzyczna Stowarzyszenia nauczycielstwa polskiego w Warszawie wydała następującą odezwę:

Nowe warunki w jakich się znalazła obecnie szkoła polska, wysuwa między innemi zagadnienia dotyczące prawidłowej nauki śpiewu szkolnego, jako przedmiotu uznawanego dziś powszechnie za czynnik niezmiernej wagi w ogólnym rozwoju kultury ducha ludzkiego. Sprawy: obowiązkowości tego przedmiotu, ustalenia programów, kwalifikacji nauczycieli, wynagrodzenia, i t. p. wymagają gruntownego rozważenia i powzięcia odpowiednich uchwał ze strony sfer zainteresowanych. — Osiągnie to jednak prawdziwe znaczenie tylko w tym razie, jeśli się odezwie głos zbiorowy całego nauczycielstwa śpiewu szkolnego w kraju.

Biorąc to pod uwagę — Sekcja Muzyczna przy Stowarzyszeniu Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, postanowiła zwołać ogólny zjazd nauczycieli śpiewu na dzień 29. Grudnia r. b. do Warszawy.

Na porządku dziennym obrad znalazłyby się punkty następujące:

1) Zorganizowanie nauczycieli śpiewu szkolnego.

2) Ujednostajnienie nauczania śpiewu.

3) Organizowanie kursów dla przyszłych nauczycieli śpiewu szkolnego.

4) Układanie i wydawnictwo podręczników szkolnych.

5) Warunki pracy.

6) Inne wnioski.

Ważność zamierzonych obrad czyni pożądanym jak najliczniejszy udział w zjeździe osób interesowanych.

Sekcja Muzyczna zaprasza niniejszym wszystkich nauczycieli śpiewu szkolnego, którym dobro ogólne leży na sercu, do wzięcia czynnego udziału w zamierzonym zjeździe i skierowania zgłoszeń, jako też referatów do Sekcji Muzycznej przy Stowarzyszeniu Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, ul Bracka 18, najpóźniej do dnia 15. listopada r. b. Biuro zjazdu udziela wszelkich wyjaśnień na piśmie zapytania.

Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego:
P. Maszyński.
Sekretarka:
W. Zapolska-Downar.

OCENA NADESŁANYCH MUZYKALJÓW.

Szkoła na fortepian, *Anny Marji Klechniowskiej*, nakładem S. A. Krzyżanowskiego Kraków.

Nadszedł czas, w którym całą literaturę pedagogiczną powinniby polscy nakładcy przenosić zwolna z zagranicy do kraju, wciągając oczywiście naszych artystów i pracowników pióra do współredakcji. A jeżeli przedsiębiorstwu takiemu stoi na przeszkodzie brak sztycharni w kraju, to i temu z czasem trzeba będzie koniecznie zapobiedz. Dlaczegoż bowiem cała muzyka klasyczna, niezbędna zarówno w zakresie gry na fortepianie jak i w zakresie skrzypiec i śpiewu, nie miałaby ukazywać się w wydaniach polskich, pod redakcją polskich muzyków? A co do szkół, ćwiczeń, jakoteż i utworów łatwiejszych, nieuniknionych przy nauce początków jak i w średnich kursach, czy nie powinnyby one również wychodzić z pod pióra naszych kompozytorów? Jakże pożądane byłoby n. p. abyśmy mogli w miejsce Bayerów, Berensów, Behrów Schyttów i t. p. kłaść na pulpity utwory Lipskich, Walewskich, Swierzyńskich, Maszyńskich, Szopskich i Statkowskich, że nie wymieniamy tu tych naszych autorów, którzy nie lubią wypowiadać się w formach mniejszych ani środkami technicznemi lżejszemi.

Jedną z prób tego rodzaju, w zasadzie godną pochwały, jest puszczenie w świat szkoły gry na fortepianie napisanej przez Annę Marję Klechniowską. Firma S. A. Krzyżanowskiego poradziła sobie z brakiem sztycharni w ten sposób, że „Szkołę na fortepian" wylitografo-

wać kazała, co nie daje rzecz prosta zeszytowi (57 stronic) wyglądu, do jakiego przy zagranicznych tego rodzaju rzeczach byliśmy przyzwyczajeni, ale wcale nie razi, zwłaszcza, że objaśnienia pisemne są wyraźne i czytelne zarówno jak i przykłady nutowe.

Szkoła p. Klechniowskiej dąży do jaknajrychlejszego uzyskania rezultatów, i w tym celu równocześnie zapoznaje ucznia z nutami wiolinowemi i basowemi. Jestto szczegół stanowiący najgłówniejszą różnicę między nią a dawniejszemi szkołami. Uczeń odrazu zaznajamia się z całą klawiaturą, gra odrazu prawą i lewą ręką, a jedno pozostawia mu autorka na później, to jest znajomość kluczów wiolinowego i basowego, których rysunek uwidoczniony jest dopiero na stronie 46. Praktyczność tej innowacji daje się jednak zakwestjonować. Jedynie bowiem od pojętności ucznia, zależy jej wartość, gdyż dla większej części uczni zapamiętanie sobie dwojakiego znaczenia pięciolinji odrazu, przedstawiać będzie bez wątpienia znaczne trudności. Okoliczność, że figury przedstawiające obydwa klucze pojawiają się dopiero pod koniec pierwszego okresu gry na fortepianie, nie przyczynia się bynajmniej do ułatwienia nauki i wygląda raczej na dowcip, niż na jakiś poważny pedagogiczny środek. Cóż bowiem prostszego nad pokazanie obu kluczy już z chwilą, kiedy się uczniowi powiada, że pięciolinja prawej ręki inne klawisze wskazuje, a pięciolinja lewej inne?

Małe ćwiczenia i kawałeczki są przeważnie przez p. Klechniowską wymyślone i nie bez pewnej zręczności podane. Piosnka o wesołym i smutnym kotku (dur i moll), o małym i dużym Zygmusiu (zmiana w położeniu melodji); o dwu siostrach Kazi i Jadzi naśladujących się wzajemnie (imitacje) dają tego dowody. Niezupełnie natomiast zrozumiałe są „Pobudka z nad Dniepru“ lub „Smutna opowieść o Ukrainie“, niemające żadnego pedagogicznego celu ani znaczenia.

Spora ilość tekstu przeznaczonego dla nauczyciela nie jest traktowana równomiernie: wystarczy tu przytoczyć ustęp o układzie ręki lub o staccatach. Co do stylizacji to jest ona poprawną możnaby jej zarzucić co najwyżej niewłaściwość wyrażenia „nachylanie“ klawiszy zamiast naciskanie.

Szkoła p. Klechniowskiej powiększyła pokaźny wcale zasób tego rodzaju dzieł polskich; jak wiadomo jest: Elsner, Kurpiński, Dobrzyński, Nowakowski, Zientarski, Różycki, Noskowski, są i przekłady szkół obcych. Czy nowa szkoła znajdzie zastosowanie szerokie, tego przesądzać nie można; wytrawni nauczyciele obchodzą się najczęściej bez tego rodzaju podręczników, lub posługują się niemi bardzo krótko. Od tychże nauczycieli zależy powodzenie najnowszego dziełka.

Nowa praktyczna szkoła. Samouczek na mandolinę. Ułożył *Roman Korab.* Nakład B. Rudzkiego w Warszawie.

Szkoła gry na mandolinie już z powodu nieartystycznego charakteru instrumentu, nie może posiadać poważnego znaczenia, najprostszą zatem rzeczą, byłoby pominąć ją milczeniem. Ale autor jej wprowadził nowy „system cyfrowy, ułatwiony, dostępny dla wszystkich“ polegający na połączeniu cyfer ułożonych na czterolinji, przezco amatora grającego na mandolinie oddalił prawie zupełnie od pisma nutowego ogólnego, wymyślając „system“ swój wyłącznie dla mandoliny. I w tem właśnie leży szkodliwość szkoły z punktu widzenia ogólnego. Bo chociaż aspirant na mandolinistę rychlej może owładnie „technikę instrumentu“, to jednak uboższy będzie o tę korzyść, jaką mu przecież dawał system dawniejszy, zapoznający go z pismem wszystkich instrumentów muzycznych. (*st. n.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Wiadomości osobiste. Jerzy Lalewicz, znany pianista i pedagog, dotychczas profesor Akademji muzycznej w Wiedniu, zamianowany profesorem lwowskiego konserwatorjum, gdzie prowadzić będzie najwyższy kurs fortepianowy i klasę koncertową, przybył już do naszego miasta. Poprzednik jego na tem stanowisku prof. Vilem Kurz wyjechał do Berna, powołany tam na profesora w państwowem konserwatorjum. P. Bronisław Wolfsthal zaangażowany na kapelmistrza opery lwowskiej. P. Czesław Zaremba przenosi się do Warszawy, gdzie otrzymał miejsce w konserwatorjum. P. Korolewicz-Waydowa osiada we Lwowie na stałe i śpiewać będzie w sezonie przez sześć miesięcy w operze tutejszej. P. Anna Niementowska w roku bieżącym obejmuje osobiście kierownictwo Lwowskiego Instytutu muzycznego, a skrzypek Teodor

Mayer powrócił po pięcioletniej niebytności do Lwowa, gdzie podejmuje znowu swą pracę pedagogiczną.

P. Helena Ottawowa powróciła w sierpniu do Lwowa z tegorocznej wycieczki swej artystycznej z p. Korolewicz-Waydową. Wycieczka ta obejmowała następujące miasta i miejscowości: Poznań, Płock, Lublin, Piotrków, Radom, Kalisz, Włocławek, Kielce, Modlin i Busko, w których dały obie artystki koncertów 18. W programie swym wykonywała p. Ottawowa przeważnie utwory Szopena, Stojowskiego, Paderewskiego, Melcera i Szymanowskiego. Powodzenie materjalne sprzyjało koncertantkom wszędzie w równej mierze jak artystyczne, krytyka z jednakiem bardzo żywem uznaniem podnosi niepospolite znane nam zalety gry p. Ottawowej, jej technikę pełną elegancji i szlachetny sposób interpretowania muzyki fortepianowej. Jest to pierwsze tournée p. Ottawowej na większe rozmiary. O powodzeniu p. Korolewicz-Waydowej nie podajemy szczegółów, datuje się ono bowiem od czasów dawniejszych i stale jej dotąd sprzyja.

Stefan Askenase młody pianista znany we Lwowie od dziecka jako talent zupełnie niepospolity, oklaskiwany też niejednokrotnie w popisach prof. Pollaka, którego był uczniem, ukończył obecnie Akademję muzyczną w Wiedniu jako laureat klasy koncertowej prof. Emila Sauera. Przyznano mu dyplom ukończonego wirtuoza i nadano jedyną najwyższą istniejącą w Austryi nagrodę państwową. Wobec narodowości polskiej młodego artysty, odznaczenie to nabiera w dzisiejszych zwłaszcza czasach znaczenia podwójnego. P. Askenase rozpoczyna w nadchodzącym sezonie swoje pierwsze tournée koncertowe od Warszawy, poczem da się słyszeć w Krakowie i Lwowie, Poznaniu, Wilnie, Łodzi i Lublinie.

Związek muzyków instrumentalistów we Lwowie odnowił swą czynność i wybrał na Walnem Zgromadzeniu nowy Wydział z dyr. M. Sołtysem jako prezesem i Dr. Bolandą jako wiceprezesem. Oprócz przeprowadzenia postulatów czysto zawodowych jak ustanowienie taryfy minimalnej, kwalifikacji zawodowej, utworzenia kasy pośmiertnej i t. p. zamierza Związek powołać do życia wielką orkiestrę symfoniczną. Związek muzyków, do którego należą zarówno członkowie orkiestry teatru miejskiego, jakoteż licznych orkiestr salonowych wszedł w ścisły kontakt ze Związkiem warszawskim i krakowskim.

Koło Muzyczne rozpoczyna swą prawidłową czynność z początkiem października b. r. Oprócz licznych wieczorów zwyczajnych zamierza Koło urządzić w roku bieżącym cztery wielkie koncerty ze współudziałem najznakomitszych sił artystycznych. Muzykalna publiczność nasza, która wieczory „Kołowe" zachowała jeszcze w dobrej pamięci, winna szlachetne intencje Wydziału poprzeć i wpisywać się jak najliczniej na członków. Zgłoszenia przyjmują na razie z grzeczności magazyny nut G. Seyfartha i Księgarni Polskiej.

NEKROLOGJA.

Po zamknięciu numeru donoszą nam, że zmarł jeden z najznakomitszych niemieckich muzyków-teoretyków Hugo Riemann. Urodzony 18. lipca 1849 studjował początkowo prawa, poświęcił się zaś potem w zupełności muzyce i uzyskał stopień doktora w Gottingen (1873). Pracował początkowo jako dyrygent i pedagog, w r. 1878 zaś zamianowany został docentem na uniwersytecie w Lipsku. Niedługo jednak pozostaje na tem stanowisku i oddaje się ponownie pracy pedagogicznej w kilku miejscowościach. Dopiero w r. 1895 powraca do Lipska, gdzie jako profesor uniwersytetu pozostaje do śmierci. Riemann wydał cały szereg prac teoretycznych, obejmujących prawie wszystkie dziedziny wiedzy muzycznej. Jego Leksykon muzyczny, znany na całym świecie, jest dziełem o pierwszorzędnem znaczeniu. Obszerniejszy artykuł o znaczeniu Riemanna zamieścimy w jednym z najbliższych numerów.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok I. Lwów, 15. Września 1919. Nr. 24.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

DO CZYTELNIKÓW!

Z dniem 30. września b. r. kończy „Gazeta muzyczna" pierwszy rok istnienia. Był to rok walki z przeciwnościami, jakie tylko w mieście wojną nawiedzonem powstawać mogą, odbierając chwilami zupełnie otuchę do pracy a nawet jej możność. Przetrwawszy ten rok zwycięsko, mając obecnie rękę wolną a komunikacje ze Lwowem pootwierane, możemy z całą pewnością spodziewać się normalnego biegu rzeczy w redagowaniu „Gazety muzycznej". I w tem to przekonaniu, zapraszamy świat interesujący się muzyką do prenumerowania pisma poświęconego sztuce muzycznej i jej stosunkowi z polskiem społeczeństwem. Liczne dowody uznania ze strony najkompetentniejszych osób, są nam miłą zachętą do dalszej pracy w raz obranym kierunku i bodźcem do dalszych usiłowań, aby stosunek „Gazety muzycznej" z ogółem rozszerzył się i utrwalił, obejmując koła wszystkich miłośników muzyki: zarówno wykonawców jak słuchaczy, zawodowców jak dyletantów. O podniesienie bowiem ogólne polskiej kultury muzycznej idzie tu przedewszystkiem!

Redakcja.

OPERA W POZNANIU OTWARTA.

W dziejach polskiej sztuki zachodzi wypadek ważny: trzecią scenę operową otwarto. Poznań posiadał wprawdzie, jak wiadomo, swój polski teatr od lat dawnych, mieściła się w nim przygodnie i opera, z chwilą jednakże upadku Niemiec wytworzyły się warunki odmienne; przedewszystkiem wolność rozwiązała ręce powołanym do tego czynnikom i dozwoliła sztandar narodowej sztuki zatknąć tam, gdzie do niedawna powiewała obca wroga nam chorągiew. Gmach wystawiony przez Niemców na kilka lat przed wojną, otwarty dnia 30. września 1910 „Fletem czarodziejskim" Mozarta a zamknięty dnia 15. sierpnia 1919 „Egmontem", przeszedł w posiadanie polskie. Wraz z gmachem stał się własnością miasta cały inwentarz teatralny a członkowie orkiestry w trzech czwartych pozostali przy swych pultach, podobnie jak i personal techniczny.

Jakie stanowisko zajmie opera poznańska, czem ona będzie dla naszej sztuki — oto nasuwające się pytanie. Czy będzie podobnie

jak warszawska i lwowska tylko przedsiębiorstwem liczącem się z publicznością i jej względami, czy też instytucją mającą jakieś wyższe aspiracje artystyczne na oku, które zechce i potrafi zrealizować? Bo jakkolwiek żadna opera na świecie nie może być prowadzona z zupełnem pominięciem upodobań publiczności, to jednak któraś z dwu zasad zawsze weźmie górę i któryś z bogów zawładnie ostatecznie muzami: Apollo lub — Merkury.

Opera poznańska stawia dopiero pierwsze swe kroki, byłoby więc rzeczą przedwczesną przedstawiać ją dzisiaj już w jakimś określonym charakterze; nie ulega to jednak wątpliwości, że założenie jej wzbudza nadzieję, iż będzie to właśnie instytucja prowadzona z powagą artystyczną, chociażby nawet zakres jej działania nie miał być bardzo szeroki. Zapewnienie tego daje nam do pewnego stopnia sam kierownik, własną, znaną ze swej działalności jak i z artystycznych poglądów osobą. Wszak będąc kapelmistrzem opery warszawskiej złożył już Dołżycki dowody dostateczne, że patrzy się na operę, jako na dział sztuki poważny, z którego wszelkie przestarzałe zwyczaje, szablony, niedbalstwa rugować należy, w którym panować mają nie kaprys primadony lub tenora, nie rozleniwiona „tradycja" reżyserska ani też wygodny szlendrian kapelmistrzowski, tylko pewna idea artystyczna i duch piękna w całej swej czystości.

W kierowniku artystycznym opery poznańskiej, spoczywają wszelkie nadzieje jej przyszłości, podobnie jak wszystkie wnioski co do tejże dają się wyciągnąć z samego założenia aparatu nowej sceny, z personalu śpiewackiego, z orkiestry, z układu repertuaru, z wykonania wreszcie pierwszego spektaklu danego na otwarcie teatru.

Nowy, t. zw. Wielki teatr otworzono dnia 31. sierpnia b. r. „Halką" z dawien dawna spełniającą rolę inauguracyjnej sztuki. Personal śpiewacki zajęty w tem pierwszem przedstawieniu (Halka p. Zacharska, Zofja p. Zamorska, Jontek p. Bedlewicz, Stolnik p. Urbanowicz, Janusz p. Wiśniewski, Dziemba p. Popiel, Góral p. Drabik) niestanowiący oczywiście kompletu angażowanych śpiewaków, ale w każdym razie główną jego podstawę, daje już pojęcie należyte o tem, że kierownictwu nie szło o wyprowadzenie na scenę jakiejś „nadzwyczajności", tylko o stworzenie zespołu młodego, wskazówkom uległego, uzdolnionego pod względem śpiewackim i scenicznym. Gwiazdy tu niema, dla której publiczność miałaby bilety przepłacać, ale są głosy i talenty o kwalifikacjach pierwszorzędnych, reprezentujące wszystkie prawie specjalności śpiewackie w przyszłości zresztą dające się jeszcze w miarę zapotrzebowania uzupełnić. Orkiestra nie wielka, lecz dźwięk i jej siła przy pracy dyrygenta przybierają formy wymagane i słuchacza zadowalają, nie inaczej jak chór złożony z młodych osób o głosach dobrych, a wyćwiczony z widoczną starannością. Dekoracje dobrze namalowane, balecik niewielki, lecz wystarczający do epizodycznych w operze występów — oto wszystko. Przy tego rodzaju zespole, intenzywność pracy ze strony dyrygenta, jak i ze strony śpiewaków będzie główną podstawą przygotowań a dokładność i subtelne wykonanie utworu ostatecznym celem. Nie na jedną osobę się liczy, lecz na wszystkie; nie na jedną wysoką nutę i jej efekt, lecz na dźwięk całości i wyraz; nie na arję tę lub ową lecz na dzieło. Oto w czem leży różnica między systemami rozmyślnie czy nierozmyślnie utrzymywanemi w naszych operach!

Specjalna krytyka pierwszego przedstawienia „Halki" na scenie poznańskiej, nie byłaby na miejscu. Nic łatwiejszego jak przysłuchawszy się operze tak znanej jak „Halka" wyliczyć wszystkie zalety i wady śpiewaków, wszystkie błędy reżyserji, usterki chóru czy orkiestry, a nawet chociażby wszystkie uchybienia pałeczki dyrygenckiej. Bo niema spektaklu operowego na świecie, z którego takie pokłosie nie dałoby się pozbierać; teatr z małemi wyjątkami zawsze jest daleki od estrady koncertowej, bo ruch, gra, zespolenie wielu czynników scenicznych psują już z natury rzeczy precyzję w innych warunkach wprost niezbędną. Ale pierwsze przedstawienie opery poznańskiej było naprawdę staranne i dobre nie w znaczeniu zdawkowego komplementu. Usterek w wykonaniu lub błędów w podaniu rzeczy na scenę, było istotnie nie wiele, dlatego raczej zadaniem krytyka byłoby tu dopatrzeć intencyj kierownika. A te intencje przedstawiają się u Dołżyckiego bardzo artystycznie mimo nawet wszelkie jego „dowolności" w zakresie agogiki. Ktoś co czytywał poprzednio krytyki warszawskie o „Halce" z pod batuty Dołżyckiego, mógł sobie wyrobić pojęcie Bóg wie jakie o zmianach, innowacjach lub orygi-

nalnościach jego interpretacji. Tymczasem w krytyce tej znacznie miarę przesadzono. Dołżycki wydobywa z orkiestry motywa, aby je uplastycznić, lub tu i ówdzie usuwa je na drugi plan, zwalnia dla nadania pewnego wyrazu lub przyspiesza dla ożywienia ruchu, ale czyni wszystko muzykalnie i ze świadomością. Nie jest manekinem tylko dyrygentem, co przy pulpicie czuje i myśli, jednem słowem żyje. Z takim można się w danym razie nie zgadzać, ale go trzeba uznać i cenić jako — artystę — co urósł „ani z roli ani z soli, tylko z tego co go boli"...

Publiczność poznańska prawdopodobnie uzna intencje kierownika, zrozumie je i będzie popierać. Mówią o niej ogólnie, że muzykalna nie jest i doniosłości sztuki, a w szczególności muzyki nieświadoma. Być może, ale w takim razie, jeżeli w niej jakiś cień zamiłowania się zbudzi, to da się pociągnąć, nauczyć i zacznie rozpoznawać co utwór sztuki daje jej dobrego. Na pierwszem przedstawieniu zarówno jak na Akademji zachowywała się spokojnie prawie chłodno, rzeczą kierownika będzie rozgrzać ją i ożywić. W każdym razie liczyć na to można, że lubująca się w porządku, czystości i rzetelności — co przecież na każdym kroku w Poznaniu uderza — będzie i w muzyce rozróżniać ziarno od plewy i za uczciwe rezultaty pracy uczciwem poparciem zapłaci.

Powody oziębłego stosunku polskiej publiczności do muzyki, leżą niewątpliwie w przeszłości stolicy wielkopolskiej, która prawie nie posiadała u siebie własnych artystów i pracowników na polu muzyki, od niemieckich zaś z całą zaciętością stroniła. Życie muzyczne przez Niemców w Poznaniu tworzone, nie ogarniało społeczeństwa polskiego i istniało jedynie dla Niemców. Nie można się zatem dziwić pewnym objawom zupełnej chociażby nawet nieświadomości na polu muzyki*) i trzeba je przyjmować z wyrozumiałością.

Gościa z Warszawy, Lwowa lub Krakowa uderzało zaiste dość dziwnie, że ani w Akademji porannej, ani w wieczornym spektaklu, ani na żadnem z przyjęć urządzanych z serdeczną gościnnością, nie spotykało się nikogo z muzyków miejscowych poza artystami opery. Liczne i piękne mowy nie wymieniły ani razu słowa muzyka, mimo, że melodja leży tak blisko słowa, a teatr świeżo otwarty w pierwszym rzędzie jest teatrem opery, skoro na dyrektora ogólnego powołano zawodowego muzyka. Mówiono o zwycięstwie ducha polskiego, o tryumfie sztuki narodowej, o piękności mowy naszej rodzimej, o scenie, dramacie, artystach i publiczności, rozumie się bardzo słusznie, w porę i na miejscu. Ale o polskiej muzyce nikt nie mówił, zapomnieli o tym obowiązku nawet sami muzycy, nawet reprezentanci Ministerstwa sztuki przybyli z Warszawy!... Czyż więc nie mieliśmy słuszności wytykając naszemu społeczeństwu*) iż zupełnego uświadomienia w tej dziedzinie nie posiada?...

Stwierdzać ten istotny stan rzeczy jest obowiązkiem każdego sprawozdawcy; lepiej zaś patrzeć okiem trzeźwem, niż robić sobie jakieś złudzenia. Ot bowiem i w tym wypadku, zauważywszy ten niedostatek w kulturze społeczeństwa, możemy z jeszcze głębszem przekonaniem zwrócić się do kierowników nowo otworzonej opery w Poznaniu i powitać w nich posłanników i krzewicieli kultury muzycznej. Mogą zdziałać wiele dla umuzykalnienia zdrowej, dzielnej i rozumnej publiczności poznańskiej i tego od nich sztuka narodowa wymaga. *St. Niewiadomski.*

*) Opowiadano o osobach, które na koncert pań Korolewicz i Ottawowej w Poznaniu wybrały się w przekonaniu, iż są to dwie atletki i zawodu doznanego przeboleć nie mogły.

*) Patrz artykuł „Muzyka a nasze społeczeństwo" w pierwszych numerach „Gazety muzycznej".

M. SOŁTYS.

O NAUCE ŚPIEWU W SZKOŁACH.

Luźne uwagi.

(Dokończenie.)

Przyjmując te typy zdolności pojawiające się u uczniów szkół średnich, z których dwa już poddaliśmy przed chwilą omówieniu a trzeci niebawem również starać się będziemy zcharakteryzować, przygotowani jesteśmy na zarzut przeoczenia, że w jednym i drugim wypadku, wśród wielkich talentów i średnio uzdolnionych, znajdą się wyjątki. Zapewne — nie są one wykluczone. Wśród wybitnych talentów znajdą się indywidualności głębokie, które, wnosząc do sztuki talent wybitny, wniosą też równoważną dozę sumienności, pilności, myśli

i szczerości uczucia. Ci — o ile pójdą drogą racjonalnego rozwoju — obdarzą naród wybitnemi nazwiskami muzycznemi, którzy pomnożą szczupły zastęp polskiego Parnasu.

W jakim kierunku jednak objawi się wyjątkowość wśród średnio uzdolnionych? — O ile pójdzie w kierunku dodatnim będziemy mówili o wybitnym talencie, który nagle z nieśmiałych początków — jak motyl — z poczwarki wyleciał. Przecieramy oczy, czy to ten sam uczeń, co głosu z siebie nie umiał w swym dzikim uporze i nieśmiałości wydobyć, a teraz, dzięki umiejętnym wskazówkom nauczyciela i swej szlachetnej ambicji nietylko trafia odległości, ale śpiewa odważnie, przyczem pokazuje się, że posiada piękny i silny materjał głosowy. Ażeby go pasować na rycerza sztuki trzeba będzie jednak poddać jeszcze jego wytrwałość i powołanie dłuższej próbie.

O ile ta wyjątkowość pójdzie w kierunku ujemnym nie będzie naturalnie z ucznia pociechy ni w chórze szkolnym, ni w zawodzie muzycznym.

Małych talentów, którem to mianem nazywać się powinno uczniów bez t. z. zdolności muzycznych, z wadliwym słuchem, nadwerężonym lub nierozwiniętym narządem głosowym lub co najgorsze w szkołach fachowych muzyki, z chorym systemem nerwów lub anemiczną muskulaturą, nie odrzuca się jak plewę, bo są oni tylko zmarniałem nieco ziarnem, które oczyszczone i na chleb się przyda i na karmę w najgorszym razie obrócone być może. Zasiane nie zejdzie prawdopodobnie, lub zszedłszy, słabo albo wcale się nie „wysypie". Trzeba poznać przyczyny choroby — czy zaniku chwilowego i przeciwdziałać naprzód leczeniem a potem stosownem pouczaniem, lub równocześnie jednem i drugiem, jako uzupełniającymi się, a nawet tożsamymi środkami. W tym wypadku szkoła fachowa ma lepsze warunki niż średnia, bo mając do dyspozycji więcej czasu, będzie mogła z małym talentem osobną naukę wdrożyć bez szkody i straty czasu dla uczniów zdolniejszych. Skoro się zbada, że przyczyną chwilowego zaniku jest przebyta w dzieciństwie ciężka choroba, albo wychowanie w otoczeniu niemuzykalnem, wśród którego uczeń śpiewu ni muzyki nie słyszał i sam nie śpiewał, że następnie w szkole ludowej, zakwalifikowany jako „nie posiadający słuchu", w nauce śpiewu czynnego udziału nie brał, albo że rodzice byli obciążeni ciężką chorobą, co wpłynęło na system nerwowy ucznia, który także mógł z winy silnych lekarstw, zażywanych w chorobie, wysoce ucierpieć, nie mówiąc o innych przyczynach podkopania systemu nerwowego, które nauczyciel-wychowawca przenikliwym wzrokiem odkryje, należy w każdym odmiennym wypadku urobić plan postępowania i pouczając ucznia osobno, plan ten przeprowadzić. Niewiem, czy tworzenie osobnych oddziałów zorganizowanych poza szkołą, lub nawet osobnych szkół dla takich zamarniałych zdolności byłoby wskazane. Każdy człowiek ma jedyny skarb najmniej podlegający zniszczeniu t. j. dobre — mniejsza czy na słusznej podstawie oparte, czy też bezpodstawne — mniemanie o sobie. Odebrać mu je, umieszczając go w szkole, na której będzie widniał napis „dla upośledzonych" umysłowo, czy nerwowo, czy coś podobnego, znaczyłoby to, skarb ten podać w wątpliwość, podkopać wiarę w własne siły, a ucznia postawić w rzędzie matołków, którzy nie posiadają samowiedzy swego ja, byłoby postępowaniem nieco podobnem temu, gdy się człowieka umysłowo-zdrowego — choć nerwowego — zamknie w domu dla obłąkanych — Nie przeczę, że trudnem jest postępowanie nauczyciela z takim uczniem. Pouczanie go, gdy zdolności jego tylko najmniejsze budzą na możność naprawy nadzieje, będzie rozłożone na długi okres czasu. W pierwszem stadjum wydobycia zeń jakiegokolwiek głosu nie należy się zrażać daremnością wysiłków lecz, wiedząc o tem, że bardzo często fałszywy wstyd krępuje ucznia, trzeba będzie pobłażliwem i łagodnem postępowaniem uwolnić ze skurczu jego myślenie, następnie zaś nerwy zaciskające organ głosowy. Pierwsze ma na celu wpojenie uczniowi wiadomości, że każdy dźwięk, który ma zanucić, musi być pomyślany, musi być „w głowie", drugie ma otworzyć drogę od „głowy" do krtani. Poczynając w ten sposób, przyczem początkowo należy się zadowolić dźwiękiem wydanym przy zamkniętych ustach i nie obiecując sobie w krótkim przeciągu czasu za wiele, dojdziemy do tego, że uczeń, przezwyciężywszy fałszywy wstyd i przyzwyczaiwszy się do swego głosu, którego wydanie uchodziło w jego dzikiem pojęciu za coś nieprzyzwoitego, pocznie nucić jeden dźwięk w pozycji dlań — co należało również zbadać i ustalić — najdogodniejszej. Jak następnie, zdobywszy ten jeden dźwięk,

rozszerzać skalę w dół, czy w górę, nie będziemy się rozpisywali, bo to już jest pedagogiczną zdolnością nauczyciela; jeśli jej nie posiada, niech przejdzie do innego zawodu — a nie będzie kierownikiem bezwiednym powierzonej sobie młodzieży, bo z uwag, choćby najszczegółowszych nauki ani porady dla siebie nie wyciągnie. W drugiem stadjum nauki, gdzie idzie o to, by uczniowie jak najwięcej śpiewali i nagrodzili stratę czasu na naukę wydobycia z nich rytmu, słuchu i głosu poświęconego, łączy się wszystkich tak „uleczonych" w zespół unisonowy, następnie jednogłosowy i odbywa z nimi wszystkie poprzednie ćwiczenia rytmu, słuchu i głosu razem. W trzeciem stadjum przyłącza się ich do grupy (czy klasy) normalnie uzdolnionych, na najniższym stopniu nauki będących, nie pozwalając jednak im śpiewać równocześnie z tamtymi, jeno przekonując się, w osobnem pytaniu, czy są zawsze na poziomie wziętej lekcji. W czwartem stadjum (a zatem może już w czwartym roku nauki) po przyłączeniu ich do nowej grupy normalnie uzdolnionej, lecz znowu początkującej, pozwala im się czynnie równocześnie z wszystkimi radować z dobrodziejstwa nauki śpiewu.

Nie sądzę, żeby przy dobrej woli i ruchliwości nauczyciela takie tworzenie grup i przyłączanie do klas niższych natrafiało na zbytnie trudności, jeśli się zważy, że nauka śpiewu w szkole fachowej nie koliduje z nauką przedmiotów głównych, zaś w szkole średniej odbywa się w godzinach popołudniowych wraz z przedmiotami, które dozwalają pewnej samodzielnej swobody nietylko nauczycielowi grupującemu, ale nawet uczniowi w wyborze przedmiotu i godziny.

Jest jeszcze inny sposób załatwienia sprawy wówczas, gdy zakład naukowy jest przepełniony uczniami, a nie może mieć do rozporządzenia ani osobnych sił nauczycielskich, ani osobnych godzin lekcyjnych t. z. paralelek. Sposobem, nieco drakońskim, wyłącza się wówczas słabo uzdolnionych śpiewaków od czynnego udziału w nauce, dozwalając a nawet polecając im być obecnymi na lekcji śpiewu w roli przysłuchujących się spokojnie i uważnie (umieścić ich w pierwszej ławce) z rozłożonymi nutami. Teoretyczna część ich obowiązuje i oni są wywoływani do odpowiedzi wyjaśniających. Umożliwiając im czyto w samym zakładzie, czy w dobrej szkole fachowej pobieranie bezpłatnej nauki gry na fortepianie systemem klasowym, da im się niejako odszkodowanie za krzywdę, wyrządzoną im zbiegiem niekorzystnych okoliczności.

Z tem trzeba się pogodzić, że przez wprowadzenie obowiązkowej nauki śpiewu w szkole średniej osiągnie się na razie jeden cel i tem się trzeba zadowolnić: podniesie się śpiew choralny, dotychczas wiele pozostawiający do życzenia. Od czasu Szumlańskiego, wysoce inteligentnego amatora nauczyciela, który energiczną i szczęśliwą ręką prowadził chóry szkolne w III. gimnazjum, śpiew choralny szkolny nie wzniósł się nigdzie do takiego rozkwitu, młodzież szkolna nigdzie z takim zapałem, a w granicach dobrego smaku nie śpiewała, jak wówczas, w czcigodnych murach klasztoru Bernardynów, gdy staruszek Szumlański, przechadzając się wzdłuż rzędów ławek w wielkiej sali w parterze, i sam przytem wspierając głosem młode szkolne basy, sprawował surowe rządy chóru gimnazjalnego. O tem mówić, jaki ta nauka wpływ wywrze na muzykalność, jak wpłynie zbawiennie na rozwój cnót obywatelskich a więc: jedności, zgody, podporządkowania się pod rozkaz przodownika, na podniesienie moralności, wypełniając wolny od nauki czas i odwracając myśli od złego, nie miejsce w piśmie fachowem. Są to wyniki nieuchwytne, nieobliczalne, nie zawsze niezawodne a także i nie stwierdzone. Czyż zresztą za mały to rezultat, gdy się wykształci doskonały zespół choralny. A takim on być powinien i ze względu na materjał uczniowski zdolny, pełen zapału i ze względu na tradycję. U nas wszystko się pojawia w ekstremach. Albo daje się tak wielki nakład pracy, takie napięcie zapału, że w Niemczech można by tem obdzielić kilku dyrygentów z chórami, albo nic się wogóle nie robi. To drugie jest złe, lecz nie wiele lepszem jest traktowanie sprawy urzędowe, wedle biurokratycznej metody, co importowana, znalazła grunt podatny i przyjęła się w pewnej warstwie społeczeństwa, co to dążyła tylko do chleba, chleb utrzymać się starała w coraz większej racji, a wreszcie przekazać go chciała w spuściźnie swoim dzieciom i wnukom. Dopóki ci „artofagowie" będą istnieć, będziemy mieli różne kategorje działalności.

Społeczeństwo winno działać w tym kierunku, by pierwsza z nich, gdzie nauczyciel działa z zapałem a uczniowie tym zapałem

się przejmują, wprowadzoną została do wszystkich szkół.

Ażeby to mogło nastąpić nie wystarcza zatem kontrola urzędowa zwierzchnika, bo wobec niej, gdy jest nie na rękę nauczycielowi, stosuje się „bierny opór“ — i robi się tak, by zrobionem nie było, ale kontrola — jak wspomniano społeczeństwa — kontrola nieurzędowa, cicha, nie zesolidaryzowana, polegająca na wymianie zdań rodziców, płynąca z gorącej chęci, by dzieci istotnie coś umiały. U nas — zwłaszcza po miastach — idzie teraz o to, by dziecko miało świadectwo, bo w niem leży cudowna siła wypychania się naprzód i zajęcia najlepszego miejsca przy żłobie społecznym. Chłop na wsi — pod tym względem — niesłychanie wyżej stoi, bo idzie mu o to, by dzieci ładnie śpiewały na nabożeństwie, o klasę nie dba i nie zdaje sobie sprawy, by ona na coś przydać się mogła. Świadectwo, statystyka nie uspokoi go, gdy dzieci śpiewają bez zapału, nieczysto, gdy do śpiewu się nie garną. Na te braki jest on doskonałym znawcą. Są już ślady jego inicjatywy w tej mierze, by na naukę wywierać wpływ. Ileż to razy, gdy nauka dobra, darzy nauczyciela, a gdy on przeniesiony na inne stanowisko, opuszcza wieś, gromadnie go prosi by został, płacze za nim. W Królewstwie mają być pod tym względem wzruszające przykłady, że wspomnę o licznych „bramach tryumfalnych“ i t. p. oznakach wdzięczności chłopskiej. Gdy zaś nauczyciel nie nadaje się — gromadnie idą do księdza ze skargą i nie pozostawiają sprawy nauki śpiewu w zaniedbaniu. Otóż społeczeństwo miastowe powinno tylko naśladować wieś przedewszystkiem w tej mierze, by interesowało się rzeczą a nie formą, by przekonywało się, co dzieci umieją i czy w wiedzy postępują, czy nauczyciel wywiera dobry na nie wpływ, czy budzi w nich ochotę do pracy.

Kontrola to nie trudna. Trzeba tylko chcieć wiedzieć, jak jest z postępami i wdać się w rozmowę z dzieckiem o sprawach szkolnych. Ponieważ dziecko, niezepsute wychowaniem domowem, jest najlepszym sędzią nauczyciela i kolegów, rodzice będą mieli dokładny obraz tego, czy postępuje w nauce i w dobrych zasadach, czy też ma do zwalczania niepokonane trudności, lub dostaje dawki urzędowe nauki, które ma połknąć na sucho, bez pożytku dla duszy i serca, lub co gorsza, wyraża się o nauczycielu z przykrością, z politowaniem dla jego słabości, z oburzeniem na jego cynizm pedagogiczny. Tu już nie będzie potrzeba odezwy w gazetach o zebraniu rodzicielskiem w sprawie zaniedbywania nauki tego a tego przedmiotu, a więc i śpiewu szkolnego, bo ci z rodziców, którzy dbają o dobro swych dzieci, nie przeniosą na sobie, by przy pierwszej sposobności nie pomówić ze sobą, nie użalić się na braki wychowania szkolnego. Wypływem tego będzie, że ktoś samorzutnie, w imieniu reszty, uda się osobiście do Dyrekcji, a gdy tu nie znajdzie ucha, do Rady naukowej i użali się na nauczyciela i zażąda usunięcia go z posady, jako szkodnika. Nie wątpić należy, że z początkiem roku szkolnego już go młodzież szkolna na stanowisku nie znajdzie. Gdyby interwencja taka cicha nie pomogła, wówczas jest czas na zwołanie zebrania rodzicielskiego, niech ono objawi swe zdanie i niech to zdanie przedostanie się drogą pism do wiadomości ogółu. Zobaczymy jaki to skutek będzie miało na naukę śpiewu w przyszłości.

Ten ostatni rodzaj postępowania, ma zastosowanie w Szwajcarji. Zgromadzenie rodziców orzeka co roku, czy nauczyciela zatrzymać na stanowisku, nawet podwyższyć mu płacę (każdy kanton ma swój budżet), czy też uwolnić go z urzędu, jako nie nadającego się pod jakimkolwiek względem.

U nas dzieje się inaczej: Rodzice, którym zależy na postępach uczniów, żalą się u osób drugich, te zaś, dopiero za pośrednictwem osób trzecich, znajomych kierownika szkoły, donoszą o zajściu, lecz pod żadnym warunkiem nie chcą powiedzieć, jakie jest nazwisko żalącego się ucznia, względnie jego rodziców. Kierownictwo wówczas ma trudne zadanie, z którego może tylko niedokładnie się wywiązać. Uwiadamiając odnośnego nauczyciela o tem, że jest zażalenie nań ze strony rodziców i zawsze spotykając się z żądaniem ze strony tegoż wyjawienia nazwiska „donosiciela“, może tylko liczyć na wpływ wyprowadzonego z wygodnej równowagi sumienia nauczycielskiego, bo zresztą bezpośredniego nacisku na czynność pedagogiczną nie wywrze.

Miejmy nadzieję, że społeczeństwo nasze, tak pochopnie biorące przykład z zagranicy i w tej mierze kiedyś zacznie ją naśladować!

O WIRTUOZACH, KRYTYCE I PUBLICZNOŚCI SŁÓW PARĘ.

(Dokończenie)

Wirtuozowstwo coraz bardziej zbliża się do swego właściwego celu — coraz bardziej idzie w służbę prawdziwej sztuki — coraz więcej zaczyna być środkiem do celu a nie celem samym. Trudno dziś uwierzyć, że Schuman ów najgenialniejszy z krytyków, który przy słuchaniu pierwszego utworu Szopena zawołał „Panowie czapki z głowy, przed nami genjusz!“ że ten Schuman, który swym orlim wzrokiem, pierwszy spostrzegł Brahmsa, że ten sam Schuman napisał bardzo pochlebną krytykę o 9-tym Koncercie Beriot'a, tym stekiem banalizmów i wirtuozowskiej głupoty.*) Ale w tych czasach wirtuozostwo tak ściśle było odgraniczone od pojęcia prawdziwej muzyki, że nawet Schuman uważał za naturalne, iż wirtuoz skroił kompozycję na miarę swego talentu i swoich specjalności technicznych bez żadnej pozatem wartości. Dziś coś podobnego jest wykluczonem. Coraz częściej spotyka się programy, choćby częściowo złożone z utworów interesujących a coraz rzadziej z utworów ogranych i oklepanych do niemożliwości. A jakże często solista musi się zastosować do woli wszechwładnego impressarja, który wymaga programu „ciągnącego“ publiczność i zapewniającego powodzenie zewnętrzne!! Łatwo to powiedzieć, że prawdziwy artysta nie idzie na kompromisy! Cóż — kiedy „żyć trzeba“ Naturalnie w krytyce winę programu ponosi wyłącznie artysta, są to bowiem zakulisowe tajemnice, o których krytyk nie może wiedzieć. Ma się rozumieć, że nie jest to regułą, ale fakt jest, że zdarza się to częściej niżby można było przypuszczać!

Często słyszy się zdanie o mniejszej lub większej muzykalności jakiegoś miasta. Mamy głębokie przekonanie, że jest to illuzja i że szeroka publiczność jest ta sama w Berlinie i Paryżu co i w Rzeszowie czy Ołomuńcu. Dość obserwować entuzjazm publiczności berlińskiej lub wiedeńskiej, słuchającej warjacje Paganiniego lub „Elfentanz“ Poppera, by się o tem przekonać. Kiedy w roku 1904 Hubermann dawał we Wiedniu szereg sonatowych wieczorów będąc raz „dobrze usposobionym“ i uniesiony temperamentem wirtuozowskim, zagrał po trzeciej Sonacie — Fantazję z „Carmen“ Sarasatego, efekt był imponujący. Muzykalna publiczność wiedeńska zmęczona „aż“ trzema sonatami, wpadła w szał i nie chciała solistę puścić z estrady. A przecież zdawaćby się mogło, iż publiczność idąc na sonatowy wieczór, łaknie naprawdę tylko wzniosłych artystycznych wrażeń, nie mających z wirtuozostwem nic wspólnego. Okazuje się więc, że podziwianie cudzej zręczności, jest tak zakorzenione w ludzkiej naturze, że tak samo jak zawsze się będzie podziwiało akrobatów i prestidigaterów, tak samo wiecznie się będzie podziwiało wirtuozostwo, tylko, że to płytkie czysto zewnętrzne wirtuozostwo z czasem przejdzie do „Varieté“ (co już dziś często się zdarza), sala zaś koncertowa będzie przeznaczona jedynie dla prawdziwej sztuki.

Starałem się udowodnić, że wirtuozostwo na pozór coraz bardziej potęgujące się defacto zaczyna upadać. Zwalczanie więc tego zła jest o tyle tylko pożądane, o ile chodzi o dalszą reformę programów i sanację krytyki. D-rowi Reissowi, który niedawno w swych „Szkicach muzycznych“ (Maski) sprawę tą poruszył, należy się za to szczere uznanie. Jest to pierwszy fachowy muzyk, który tą sprawą u nas się zajął. Zaiste „difficile est satiram non scribere“, jeżeli się zważy, kto już u nas krytyk nie pisuje. Ludzie wszelakich zawodów, tylko dlatego, że „lubią muzykę“, oraz gratisowe bilety, po całodziennych swych zajęciach nic wspólnego ze sztuką nie mających, wieczorem idą wydawać sąd o ludziach pracujących ciężko w zawodzie, o którym ci domorośli „krytycy“ po większej części zgoła nie mają wyobrażenia. Muzykalność, a co za tem idzie prawo wypowiadania zdania o innych polega w ich przekonaniu na dyletanckiem brzdąkaniu na tym lub owym instrumencie, śpiewaniu w chórach amatorskich i t. p. a często nawet na tak zwanym „dobrym słuchu“ to znaczy, możności odtwarzania jakiejś melodji za pomocą gwizdania, lub nucenia. Ale niechno jakiś solista sromotnie zelżony odważy się wystąpić przeciwko ocenie któregoś z tych srogich augurów! Mocny Boże! Solidarność dziennikarska święci wtedy prawdziwe tryumfy! — „bezczelnego dławidudę“, który się poważył obrazić ich majestat i powątpiewać o ich nieomylności, odsądza się od czci i wiary — wszyscy krytycy solidarnie oświadczają, że się o nim więcej

*) Schuman — Gesammelte Schriften.

pisać nie będzie (o co właśnie tak srogo zaatakowanemu najwięcej chodziło), etc. etc.

A przecież o malarstwie i oceny literackie wydają u nas, z bardzo nieznacznemi wyjątkami ludzie wyłącznie fachowi; dlaczegoż więc najszlachetniejsza bo najabstrakcyjniejsza ze sztuk, tak srogo jest pokrzywdzoną? Bezwątpienia „fachowość" w muzyce jest pojęciem dość elastycznem, można muzykę fachowo nie uprawiać, a być w wydawaniu sądu o niej bardziej uprawnionym niż niejeden muzyk zawodowy. Billrothów jednak zaiste jest u nas bardzo nie wiele a zresztą wyjątki nie wchodzą w rachubę. Nie mam bynajmniej zamiaru dawać rady i projekty w jaki sposób krytyka ma być u nas zreformowaną, że jednak jest to konieczne, nie ulega żadnej wątpliwości.

Chciałbym jeszcze wypowiedzieć parę słów, w obronie solistów-wirtuozów, o których coraz częściej mówi się z lekceważeniem ba prawie z pogardą! Zwłaszcza teoretycy i kompozytorowie uważają za swój obowiązek ironicznie wzruszać ramionami na samo wspomnienie wirtuoza choćby znakomitego. Słowa jak: kabotyn, akrobata, ladykiller i t. p. padają jak z rogu obfitości. Co do kompozytorów, to powinni oni pamiętać, że wielki wirtuoz ma dla sztuki większe znaczenie niż przeciętny kompozytor. Obaj są dziećmi chwili i nic po nich nie pozostanie. Lecz pierwszy przynajmniej podczas swego krótkiego bytowania, daje przez swą sztukę odtwórczą chwile najwyższych rozkoszy artystycznych, których przeciętny kompozytor nigdy dać nie może. Nic łatwiejszego jak popadać w skrajność i potępiać w czambuł całą kastę za śmiesznostki i błędy jednostek. W rzeczywistości jest o wiele więcej doskonałych muzyków między wirtuozami niżby niejeden z tych srogich krytyków mógł przypuszczać. Dzisiejsza olbrzymia konkurencja wymaga tak wszechstronnego muzycznego wykształcenia, że samą tylko biegłością na tym lub owym instrumencie do wyższych powodzeń dojść nie można. Już sam nowoczesny repertuar wymaga dokładnej znajomości harmonji i form muzycznych, bez których opanowanie jakiejś nowoczesnej kompozycji nie da się pomyśleć. Brak inteligencji i wykształcenia daje się zresztą odczuwać i w sztuce drugorzędnej, jaką jest sztuka odtwórcza tak, że rzadko któryś z ciasnych specjalistów osiąga trwałe powodzenie. Zapewne, że większa część wirtuozów zwłaszcza tak zw. „gwiazd" jest dotknięta chorobliwą manią wielkości. Żyjąc w ciągłej dywinacji, w atmosferze ciągłego uwielbienia, zaczynają się w końcu poruszać jak żywe posągi a każdą najlżejszą choćby krytykę uważają za obrazę majestatu. Ależ ile autokrytycyzmu a zwłaszcza charakteru potrzeba, aby się owej atmosferze wiecznych zachwytów oprzeć. Nie wymagajmy od ludzi za dużo — o wielkie charaktery i między niewirtuozami jest trudno! Nie potępiajmy ich za ich niewinne zresztą słabości, srogo oni odpokutowują chwilowe swe sukcesy, wiecznem przerażeniem, zwanem pospolicie „tremą" i starganemi nerwami. Wogóle wirtuozi nawet i ci najwięksi często są podobni do owego lwa z „Fliegende Blatter", któremu pogromca przed wieczornym spektaklem zakłada wspaniałą grzywę i upiwszy go jeszcze przedtem, wypuszcza go przed publiczność, by strasznym rykiem i srogim wyglądem przejmował tłumy grozą. W dzień zaś siedzi w rogu klatki skulony z zjeżonym włosem, trzęsący się, w niczem nie przypominający królewskość, którą ma wieczór reprezentować.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że najskłonniejsi do lekceważenia i krytykowania wirtuozów są ci, którzy sami starali się nimi zostać, lecz z powodu braku talentu musieli zamiary swe zaniechać. Tych możnaby się zapytać słowami Goethego:

„Sind sie wohl gar ein Virtuos?"

Na co by nie jeden z nich w przypływie szczerości również za Goethem odpowiedział:

„O nein die Kraft ist klein,
Allein die Lust ist gross!"

P.

OPERA W KRAKOWIE.

Kilka sporadycznych przedstawień operowych, urządzonych przy współudziale bawiących w roku 1915 w Krakowie sił artystycznych i przy pomocy chóru amatorskiego doprowadziło do zorganizowania krakowskiego Towarzystwa operowego. Bolesław Walewski, Hugo Zathey, dr. Alfred Jendel, A. Issakowicz, Adam Ludwig — oto nazwiska pionierów idei założenia w Krakowie opery, opartej na siłach amatorskich. Nie brakło w wysiłkach tych także szlachetnej współpracy śpiewaczek, jak: Marya Mokrzycka, Aleksandra Szafrańska, Wanda Hendrichówna i i. Pomimo ogromnych tru-

dności i wprost wrogiego stanowiska niektórych czynników ze świata rzeczywistości teatralnej Tow. operowe zdołało urządzić już w roku 1916 pełny sezon letni, trwający dwa miesiące i wedle sił zaspokoiło głód operowy publiczności krakowskiej. W roku 1917 i 1918 nastąpiły dwa dalsze sezony wakacyjne Tow. operowego, a na czele imprezy stanął z ramienia miasta p. Teofil Trzciński. Wszelkie starania o uzyskanie prawa wystawiania oper w ciągu roku dramatycznego rozbijały się stale o opór sfer decydujących. Po ponownej przerwie dziesięciomiesięcznej rozpoczęto czwarty sezon letni opery w teatrze im. Słowackiego. Jak dawniej fundamenta imprezy stanowiło Tow. operowe, ogniskujące w sobie coraz to liczniejszy i sprawniejszy chór mięszany i szereg solistów. Inicjatywa artystyczna pozostała nadal w rękach p. Bolesława Wallek-Walewskiego, który dla miłości Tow. operowego porzucił piękne stanowisko w operze warszawskiej. Nad przygotowaniem sezonu dzielnie musiano pracować w ciągu kilku ostatnich miesięcy. Z podziwu godnym zapałem ćwiczyli chóry i solistów pp. Walewski, Jendel i radca Wiktor Miller; ostatni ma już zasługi analogiczne około opery amatorskiej w Stanisławowie. Do funkcyj administracyjno-kancelaryjnych zaprosiło Tow. operowe na sezon tegoroczny p. Bolesława Raczyńskiego. Bardzo szczęśliwie rozwiązano problem orkiestry, angażując do niej dwudziestu znakomitych członków orkiestry opery warszawskiej i kilkunastu odpowiedzialnych instrumentalistów krakowskich. Zespół solistów złożono z następujących sił: Marja Mokrzycka, Ewa Bandrowska, Wanda Hendrichówna, Aleksandra Szafrańska, Jastrzębska, Tarnawska, Jaworzyńska, Krużanka i kilku innych pań do mniejszych ról. Do partyj męskich zaangażowano pp.: St. Gruszczyńkiego, Janowskiego, Ign. Manna, J. Stępniowskiego, W. Pietronia, A. Ludwiga, B. Palewicza-Golejewskiego, St. Tarnawskiego, Urbanowicza, Paszkowskiego, Nowinę, Rawitę, Issakowicza i i. Przy pulpicie dyrygenta zmieniali się pp. Walewski, Miller i Rudnicki.

Repertuar objął następujące opery z sezonów poprzednich: Halkę, Straszny dwór, Carmen, Madame Butterfly, a z przygotowanych świeżo: Cyganerję, Rycerskość wieśniaczą, Pajace, Werthera, Cyrulika sewilskiego i „Dolę“ B. Walewskiego.

Sezon cały miał przebieg szczęśliwy, udatny. Wyniki jego wobec okoliczności, w jakich przychodzi dotąd do skutku opera w Krakowie, są bardzo pomyślne. Przynajmniej dla tych są one pomyślne, co, znając podstawy kultury muzycznej w Polsce, wiedzą, że bez takich początków, jak te krakowskie, nie może powstać u nas żadna nowa opera stała, zwłaszcza teraz, po odciągnięciu pewnej ilości sił do nowej opery w Poznaniu. Kadry operowe krakowskie ułatwią tylko pracę przyszłym organizatorom stałej opery w naszem mieście. Ogólnikowy kosztorys takiej instytucji, dla której słusznie żąda się osobnego gmachu, wynosi około 20 miljonów koron kapitału zakładowego. Są i tacy, co w imię interesu artystycznego głoszą zasadę zupełnej abstynencji od przyjemności operowych, aż do czasu, kiedy opera krakowska będzie mogła spełnić najdalej posunięte wymagania estetyczne. Ci, mając w pamięci poziom opery wiedeńskiej lub berlińskiej, negują wszystko inne, co do niego nie dochodzi. W Europie jest takich doskonałych — w całem tego słowa znaczeniu — oper kilka zaledwie. Ale tych dziesięć oper mniejszych, dwadzieścia drugorzędnych i dwadzieścia jeszcze słabszych, jakie istnieją w Niemczech — wszystko to ważne czynniki kultury muzycznej narodu, który mniejszą stratą nazwałby zniesienie kilku pierwszych, niż pięćdziesięciu drugich instytutów muzyki dramatycznej. Tymczasem zaś fakt istnienia bodaj tej letniej opery krakowskiej jest sam przez się czemś daleko ważniejszem, niż rozprawy, jaka powinna być przyszła opera w Krakowie. Przez te cztery lata dokonała się powoli zmiana zasad opery krakowskiej. Uczestnicy jej z amatorów, śpiewających dla samej przyjemności, zmienili się w największej mierze w zawodowych, przez czas trwania sezonu, pracowników. Honorarjum, kontraktem ułożone, normuje ich obowiązki wobec imprezy, wymagającej świadczeń jak każda stała opera. Z prostej przyjemności artystycznej stała się opera ta dla uczestników jej, polem zarobku, stanęła więc na racjonalnych podstawach. Statut towarzystwa i regulamin instytucji wspomagają się tylko. Dała się nawet zauważyć w tym sezonie tendencja przeistoczenia statutowej organizacji na przedsiębiorstwo z wyeliminowaniem zupełnem supremacji prezydjum Tow. operowego nad administracją. Jak się ten problem nowej organizacji da rozwiązać — przyszłość pokaże.

Ta, na razie niezupełnie skrystalizowana forma organizacji z natury rzeczy prowadzi do

komplikacyj wewnętrznych o kompetencję. Echa ich o rozmaitem zabarwieniu dźwiękowem, rozległy się po niedyskretnej prasie. Stosunek prasy lokalnej do letnich oper krakowskich polegał w ogromnej większości na prawdziwej życzliwości. Tego roku atoli nastąpiła chwila przesilenia w tym stosunku i to niestety z winy zarządu opery. Zarząd ten przekroczył niewątpliwie granicę swojego uprawnienia, jeżeli pokusił się o odebranie możności ogłaszania sprawozdań jednemu z pism codziennych, którego referent muzyczny ma tę chyba wadę, że jest niepoprawnym idealistą i za mało liczy się z ludzkiemi słabostkami artystów i amatorów operowych.

Ponieważ tego roku sam nie pisywałem sprawozdań z przedstawień opery, mogłem więc patrzeć okiem bezstronnem na praktyki krytyki krakowskiej. Zgoła nieznaną nowością są sprawozdania operowe umieszczone w najpoczytniejszym organie prasy krakowskiej „Ilustrowanym Kurjerze codziennym". Podyktowane najlepszą chęcią służenia interesom Towarzystwa operowego, zdradzające muzyczne doświadczenie autora, nie mogą nie budzić niemiłego zdziwienia, pochodząc z ręki samego... prezesa Towarzystwa operowego. Zapytajmy najbardziej bezstronnych ludzi, czy wypada to robić, nawet w tych czasach, kiedy robi się na świecie tyle niełądnych rzeczy. Dwóch zdań na pytanie takie niema. Dla kogoś tak blisko stojącego aparatu i mającego tyle wpływu na tok imprezy, jak prezes Tow. operowego, zatrzeć się muszą usterki, niedomagania, a tembardziej wyogromią się upragnione zalety tak, że sądy z tej perspektywy wydane nie mogą być objektywne. Prawdziwem *curiosum* tych sprawozdań była krytyka z przedstawienia, w którem prezes Tow. operowego i w jednej osobie krytyk brał czynny udział. Nie potrzeba być prawnikiem, żeby wiedzieć, że równoczesne spełnianie takich funkcyj stanowi pojęcie *incompatibilia*. Uznając w całej pełni zasługi obecnego prezesa Tow. operowego, ceniąc sympatycznego śpiewaka i szanując poglądy krytyka, nie można oprzeć się potrzebie wytknięcia niewłaściwości takiego traktowania tych kolidujących z sobą urzędów.

Niemało do życzenia pozostawia reszta krytyki muzycznej w Krakowie w stosunku do imprezy operowej. Reforma jest tu istotnie bardzo piekącą rzeczą.

W imprezie operowej, doprowadzonej do skutku wprost nadzwyczajnym wysiłkiem zbiorowej woli, nie wszystko mogło stać na jednakim poziomie udatności. Premiery, nawet nowo do repertuaru wprowadzonych, oper odbywały się przeważnie bez prób orkiestralnych. Porozumienie w całym zespole następowało nie przed pierwszem, ale dopiero na pierwszem lub na dalszych przedstawieniach. Czasami najniekorzystniejsze wrażenia z premiery poprawiało znacznie następne przedstawienie tak, że dokładne wyobrażenie o sezonie można było zdobyć tylko przez częstsze bywanie na przedstawieniach. Może najbardziej harmonijnie wypadły przedstawienia „Werthera" Masseneta. Wybitnie szczęśliwa pod względem śpiewackim i aktorskim partja Charlotty zadecydowała o właściwem *emploi* operowem panny Al. Szafrańskiej, która osiadła już na dobre w partjach mezzosopranowych, ażeby w Carmenie i Wertherze osiągać sukcesy pełniejsze niż w dawniejszych postaciach sopranów lirycznych. Opery polskie ponoszą niemałą szkodę nie korzystając ze sztuki tej wykwintnej, subtelnej i obdarzonej głębokim talentem artystki. P. Adam Ludwig stworzył dla Werthera oprawę sceniczną bardzo miłą. Znakomity nasz barytonista, który mógłby być ozdobą wokalną największych oper, darzył w tym sezonie słuchaczy śpiewem o wspaniałem brzmieniu i werwie, serdecznym wyrazie i cieple. O ileż lat zawcześnie przerwał p. Ludwig stałą pracę w operze dla zawodu dydaktycznego!

O ile chodzi o olśniewające wrażenia akustyczne, to niewątpliwie najwięcej dawały ich „Pajace", dziś już nieżyjącego Leoncavalla, dzięki występom M. Mokrzyckiej, St. Gruszczyńskiego i Palewicza. Pani Mokrzycka jest typem śpiewackim najwyższej klasy. Struga pięknego, mistrzowsko prowadzonego głosu i wdzięk niewieści jej śpiewu w partji Neddy, Halki, Mimi czy Cho-cho-sany porywa słuchacza. Cóż dopiero mówić o Gruszczyńskim, będącym nawet w konstelacji największych piękności wokalnych nieporównanym fenomenem. Dzisiaj jeszcze śpiew artysty nie jest w swoim zenicie; to dopiero wschód słońca, ale promienie jego już mają oślepiającą siłę. Jego Jontek i Canio są zaiste arcykreacjami śpiewackiemi. Potęga dramatycznej ekspressji w jego śpiewie jest olbrzymia. Ale partja Don Josego odsłoniła poważne jeszcze luki w kunszcie p. Gruszczyńskiego, który, co prawda,

i tak w niesłychanie krótkim czasie zdołał tak zadziwiająco rozwinąć się. Niezawodnie też niedługo pokona Gruszczyński trudności, jakie mu dzisiaj sprawiają recytatywy i rozbudzi swój śpiew zupełnie, wyzbawiając się skłonności ku portamentom. Nawet z tymi brakami śpiew, a zwłaszcza sam głos, bajecznego tenora zachwyca ucho. P. Palewicz ma atletyczną siłę w śpiewie i ogromny wigor, stąd więc prolog w Pajacach, wejście Escamilla w Carmenie i płomienny duet Alfia z Santuzzą muszą wywołać frenetyczne oklaski słuchaczy. Grono sympatycznych gości warszawskich uzupełniała jeszcze p. J. Krużanka, której głos rokuje świetny rozwój w zakresie dramatycznym i p. Janowski, o uderzająco pięknym tenorze lirycznym, wyzyskanym bardzo szczęśliwie w partjach Rudolfa w Cyganerji i Jontka, ale nadużywanym dla rysów charakterystycznych w mniejszych partjach. Skoro się ten młodzieńczy temperament sceniczny wyszumi liryczny zakres tenorowy będzie miał w p. Janowskim poważną siłę artystyczną.

Z opery lwowskiej przybyło na występy w Krakowie troje artystów: panna Ewa Bandrowska i pp. Tadeusz Łowczyński i Ignacy Mann. Kilka występów p. Bandrowskiej (Mimi, Butterfly, Rozyna) należało do najbardziej uroczych wrażeń, jakie daje opera w ogólności. Śpiew młodej artystki czaruje jakością głosu, wdziękiem interpretacji, muzykalnością. W dwóch latach, jakie p. Bandrowska spędziła we Lwowie dokonał się w sztuce jej wprost imponujący rozwój. Opera polska posiada w artystce tej brylant czystej wody.

Z grona krakowskich śpiewaków z wielkim sukcesem połączony był każdy występ p. Stanisława Tarnawskiego, świetnego naszego basisty i panny Wandy Hendrichównej, dla której ofiarnej pracy niema się dość słów pochwalnych. Należą się one także w wysokiej mierze pp. Jaworzyńskiej, Tarnawskiej, Jastrzębskiej, a dalej panom: Nowinie-Witkowskiemu, Rawicie, Urbanowiczowi, Issakowiczowi. Z debiutujących śpiewaków najwięcej niezawodnie rokuje p. Wiktor Pietroń, tenor liryczny, o głosie bardzo gibkim i łatwo pnącym się w górnym rejestrze. Wielką korzyść odniosła impreza z przyjazdu tenora opery słoweńskiego w Lublanie, p. Józefa Stępniowskiego, jednego z promotorów opery krakowskiej, który śpiewał w tym roku Werthera, Pinkertona, Turrida i Tadeusza w „Doli“ Walewskiego.

Pod znakiem nowej opery polskiej, „Doli“ Bolesława Walewskiego, zakończył się czwarty sezon opery krakowskiej. O nowem tem dziele muzyki naszej następnym razem. *Zdz. Jach.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Walne zgromadzenie członków gal. Towarzystwa muzycznego odbędzie się dnia 20. b. m. o godzinie 5 popołudniu w małej sali. Na porządku dziennym między innemi sprawozdanie wydziału i wybory.

Instytut muzyczny szkoła, jak wiadomo, od lat kilkunastu we Lwowie istniejąca, przechodzi obecnie po wojnie stadjum rekonstrukcji. Liczba przedmiotów i profesorów zostaje zwiększona, szkoła otrzymuje od Ministerstwa tytuł wyższej i prawo publiczności. Nauka już się rozpoczęła a wpisy trwają.

Zbigniew Dymmek młody wirtuoz-pianista laureat konkursu lubelskiego przenosi się do Lwowa i obejmuje najwyższą klasę w Instytucie muzycznym.

Robert Perutz znany zaszczytnie wirtuoz-skrzypek obejmuje z dniem 1. października b. r. najwyższą klasę skrzypcową w Instytucie muzycznym.

Józef Cetner młody skrzypek niegdyś uczeń tutejszego Konserwatorjum, powróciwszy do Lwowa po studjach u prof. Szewczyka objął posadę nauczyciela na kursie średnim i wyższym w tutejszem Konserwatorjum.

Zdzisława Setmajerówna powróciła do Lwowa i rozpoczęła już udzielać lekcje gry na fortepianie w dawnem swojem mieszkaniu przy ul. Sykstuskiej 40.

Czesław Zaremba objął napowrót działalność w szkole swej operowej przy ulicy Tarnowskiego 15.

Pierwszy popis zbiorowy szkół muzycznych lwowskich urządzony przez Polski Związek muzyczno-pedagogiczny odbędzie się dnia 19. października b. r. w sali Towarzystwa muzycznego. Zgłoszenia przyjmuje przewodnicząca komisji koncertowej p. Zdz. Setmajerówna (ul. Sykstuska 40) najdalej do dnia 4. października. W popisie brać mogą udział uczniowie i uczenice nauczycieli należących do Związku, z zakresu muzyki instrumentalnej i wokalnej.

Nuty używane nadającc się do użytku szkolnego nabywa Związek muz. ped. Zgłoszenia

przyjmuje p. Natalja Szczycińska (Lindego 2) codzień między godz. 1 a 2.

Opera lwowska utraciła w ciągu lata kilka osób z dawniejszego personalu: p. Fr. Freszel został zaangażowany do Warszawy, a panie Zacharska i Zamorska, jakoteż pp. Bedlewicz, Urbanowicz i Zudar do Poznania. W miejsce tychże stara się obecna dyrekcja o nowe siły. Kapelmistrz p. Zuna przeszedł również do Poznania, we Lwowie zatem dyrygować będą pp. Wolfsthal, Lehrer, Dr. Rodziński i Stadler.

Merker pismo wiedeńskie muzyce poświęcone zamieszcza obszerną recenzję o ubiegłym sezonie opery lwowskiej.

Opera warszawska rozpoczyna sezon dnia 14. b. m. „Halką" Moniuszki, po której nastąpi szereg polskich oper: Różyckiego „Eros i Psyche", Statkowskiego „Marja", Żeleńskiego „Stara baśń", oraz Moniuszki „Straszny dwór" i „Hrabina". Opera Statkowskiego będzie premierą dzieła dotąd nigdzie nie wykonanego. „Tydzień polski" budzi ogólnie wielkie zainteresowanie. Na premierę „Marji" udaje się do Warszawy redaktor „Gazety muzycznej".

Kurs instruktorski. W Warszawie powstaje pod kierunkiem p. F. Konopaska Kurs instruktorski roczny z zapomogi Wydziału „Pozaszkolnych zajęć" Ministerstwa Oświecenia Publicznego, ma zaś na celu teoretyczne i praktyczne przygotowanie nauczycieli, dyrygentów, seminarzystów, organistów i amatorów do organizowania i kierowania rozwoju artystycznego Kół szkolnych, amatorskich i zespołów muzycznych wśród ludu. Nauka obejmuje: 1. Zasady muzyki (w I-m półroczu) a śpiew kościelny chórowy (w II-em) — p. H. Makowski, 2. Solfeż i gimnastykę rytmiczną — p. J. Łysakowski, 3. Harmonję — p. M. Biernacki i Akustykę — p. W. Dregé, 4. Instrumentację p. I. Pilecki, 5. Czytanie partytur i dyrygowanie — p. F. Konopasek, 6. Pogadanki z dziedziny historji muzyki — p. L. Płosajkiewicz, 7. Grę na fortepianie (w zakresie ogólnym) — p. Płosajkiewicz, na skrzypcach (w zakresie ogólnym) — p. G. Jabłoński, na instrumentach dętych (drewnianych i blaszanych) — pod kierunkiem specjalistów, 8. Emisję głosu — p. Niekraszowa, 9. Prowadzenie zespołów chórowych — p. W. Lachman. Wykłady w godzinach wieczorowych między 5-tą a 8-mą w lokalu Tow. muzycznego. Po ukończeniu kursu i złożeniu egzaminu przed komisją, słuchacze otrzymają świadectwa. Czesne — 60 mk. rocznie, płatne w ratach półrocznych z góry, oraz 5 mk. wpisowego. Początek wykładów dnia 20. września 1919. koniec w czerwcu 1920.

„Niech żyje Polska" hymn narodowy utworu Dr. Kazimierza księcia Lubeckiego (wiersz i melodja) napisany jednogłosowo i wydany w Krakowie w formie pocztówki, rozszedł się jak nam donosi autor w 8.000 egzemplarzach i wykonywany bywa w Warszawie, na Kujawach, u Hallerczyków i t. d.

Nowa opera polska. Zanim otrzymamy od Dr. Zdzisława Jachimeckiego przyrzeczoną ocenę nowego dzieła, jakie się ukazało niedawno na scenie krakowskiej, czujemy się w obowiązku kilkoma bodaj słowami podać czytelnikom wiadomość, iż w ubiegłym miesiącu wystawiono po raz pierwszy operę Bolesława Walek-Walewskiego p. t. „Dola". Utwór nowy w rodzaju zupełnie odmiennym niż dotychczasowe polskie opery Moniuszki, Jareckiego, Żeleńskiego czy Różyckiego, wywarł duże wrażenie na słuchaczach a jakkolwiek krytyka czyni zarówno tekstowi jak i muzyce (p. Walewski jest autorem obu) dość liczne zarzuty, to jednak wszyscy zgadzają się na to, że myśl która „Dolę" spłodziła funkcjonuje świeżo, inteligentnie i z wybitnym talentem.

Z Wiednia donoszą nam, iż w pierwszem przedstawieniu Volksopery pod kierownictwem nowego dyrektora F. Weingartnera, Ewę w „Meistersingerach" śpiewała Jadwiga Dębicka. Pisma chwalą artystkę bardzo żywo, natomiast o całości wyrażają się z zastrzeżeniami, skierowanemi zwłaszcza ku kierownikowi, który dotąd cieszył się tam nienaruszalnością. Dawna Hofopera, jak twierdzą niektórzy, miewa za często chwile słabsze, być może bardzo, że dyrekcja Ryszarda Straussa zapewni słynnej instytucji na nowo dawne jej wysokie stanowisko artystyczne.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.